

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 38

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 № 13 від 08.06.2012 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.

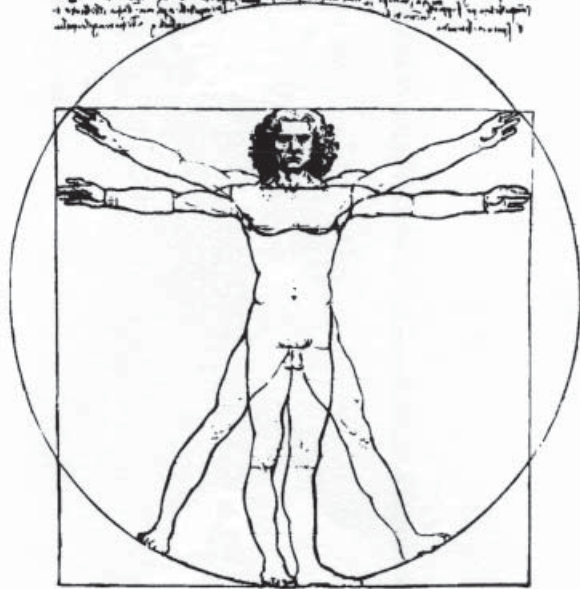
К90 **Культура України.** Вип 38. : зб. наук. пр. / М-во культури
України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. —
Х. : ХДАК, 2012. — 298 с.

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

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

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

Handwritten text in a cursive script, likely a transcription of the original manuscript's text, positioned above the central image.



*Теорія та історія
культури*

ЕВОЛЮЦІЯ ПРОВІДНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБ'ЄДНАНЬ УКРАЇНИ У 20-Х РР. ХХ СТ.: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Розглядаються процеси становлення та розвитку найбільш масових провідних літературних об'єднань України у 20-х рр. ХХ ст., акцентується увага на культурологічно-творчих аспектах діяльності таких об'єднань.

Ключові слова: літературні об'єднання України, культурологічний аспект, українська література, українська культура, літературно-культурологічна творчість.

Рассматриваются процессы становления и развития наиболее массовых ведущих литературных объединений Украины в 20-х гг. ХХ ст., акцентируется внимание на культурологично-творческих аспектах деятельности таких объединений.

Ключевые слова: литературные объединения Украины, культурологический аспект, украинская литература, украинская культура, литературно-культурологическое творчество.

The processes of formation and development of the most popular leading literary unions of Ukraine in the 1920's years examined.

The attention is paid to the culturological and creative aspects of such unions' work.

Key words: literary unions of Ukraine, culturological aspect, Ukrainian literature, Ukrainian culture, literary and culturological creativity.

Історія еволюції масових провідних літературних об'єднань України на сьогодні достатньо ґрунтовно вивчена й відома. Однак розгляд історії її основних масових угруповань у 20-х рр. ХХ ст. з точки зору культурологічної значимості й впливу на розвиток свідомості інтелігенції тієї пори все ще залишається малодослідженою. Саме тому метою статті є розгляд процесу генези та розвитку таких масових провідних організацій України 20-х рр. ХХ ст. як «Плуг», «Гарт» та ВАПЛІТЕ.

Однією із перших масових літературних організацій в Україні виникла Спілка революційних селянських письменників «Плуг» (Харків, 1922), яка створена за ініціативою С. Пилипенка, А. Паніва, І. Сенченка, Г. Коляди та І. Шевченка. Її ідеологом виступив талановитий байкар, газетяр і видавець Сергій Володимирович Пилипенко (1891-1934), який працював редактором газети «Сільські вісті». Зауважимо, що С. В. Пилипенка відзначали органічна народність, зріднення із селянською масою. Адже коріння щирої любові й поваги до селян, їх життєвого досвіду йшли, напевно, ще від діда, котрий з Києва попрямував на село народним

учителем. Культурно-ідеологічна ситуація 20-х рр. ХХ ст. переконала письменника в тому, що колишні «просвіти», які за імперських режимів зберігали жаринки національної культури, не втратили свого значення. Разом зі своїми однодумцями він розпочав титанічну працю, що мала на меті залучення селянської молоді до творення нової культури і, водночас, активне поширення культурологічних здобутків [21].

Звернення С. Пилипенка до редакції «Сільських вістей», що стала своєрідним організаційним штабом майбутнього «Плуга», підтримали письменники-початківці, які «посунули» до редакції «із возами віршів», «із лантухами оповідань». Важливу роль у згуртуванні літературного кола відіграли особисті якості С. Пилипенка, на які вказували колеги-письменники в численних спогадах. На їх думку, його обличчя було схоже з ликами на старовинних українських фресках [33]; він завжди був душою товариства і мав магічний вплив на оточення [10, с. 24]; багатьом допомагав матеріально, з розумінням ставився до палких дебатів, примовляючи, що «молоде вино завжди бродить бурхливо», мав добре почуття гумору [24].

Загальновідомо, що піклування про літературний молодняк, його культурологічне виховання і згуртування, дійсно, було стихією С. Пилипенка, який він віддавав цілковито, навіть на шкоду особистій творчій праці. Усі плужани величали свого лідера «папашею» [14, с. 65].

Після організаційного оформлення об'єднання швидкими темпами зростало і розгалужувалося. Практика «Плуга» допускала прийом не тільки в індивідуальному порядку, а й цілими гуртами, тому об'єднання налічувало вже 250 дійсних членів (на початку було 63) та близько тисячі студійців. Серед тих, хто пройшов професійну школу літературного «Плуга», багато відомих імен — А. Головка, К. Гордієнко, Д. Гуменна, О. Донченко, Г. Епик, Н. Забіла, Ю. Лавриненко, В. Мисик, П. Панч, В. Сосюра та ін. Філії організації працювали в Києві, Полтаві, Вінниці, Кам'янці-Подільському, Сумах, Лубнах, Прилуках.

«Працюючи як соціально-культурна творча організація, об'єднання «Плуг» не заважає окремим його членам вступати одночасно до інших організацій, що стоять на основі соціалістичної культури; таким чином, не корпоративні, а суспільні інтереси керують усією роботою товариства», — зазначено у Статуті об'єднання [27].

У своїй ідеологічно-художній культурологічній платформі «Плуг» декларував прагнення творити нову культуру, подавати широку панораму життя з пережитками. Однією з провідних ідей спілки протягом 1920-х рр. була ідея «змички міста з селом». Спілка не обмежувала своїх членів у виборі художньо-творчих

методів, але під впливом офіційної критики надавала перевагу реалізму, часто примітивізованому.

Щороку (у квітні) проводилися з'їзди Спілки, а між ними — пленуми Центрального комітету, де вирішувалися кардинальні питання діяльності організації (дотримання ідеологічної лінії, виправлення «ухилів», визначення перспектив тощо). Найгучніший громадський резонанс мали III-й (1926) та IV-й (1927) з'їзди «Плуга», коли під час літературної дискусії 1925-1928 рр. обговорювалися проблеми «масовізму» й основного курсу розвитку української культури, які розглянемо пізніше. Загалом матеріали з'їздів свідчать про становище і діяльності Спілки селянських письменників. Переважну більшість організації становили безпартійні українці віком 20-30 рр.; тільки частина з них професійно займалася журналістикою і літературною культурологічною працею (решта — службовці, студенти, селяни, робітники, військові). Молодь, яка за кілька років набувала необхідного літературного досвіду, переходила до інших, більш зрілих і вимогливих об'єднань. Матеріальний і правовий стан літераторів-плужан був складним і нестабільним через відсутність норм оплати літературних творів, прав на житло, медичну допомогу, влаштування клубу тощо.

При цьому «Плуг» розгорнув свою діяльність широко й різнобічно.

Літературна культурологічна творчість плужан представлена поезією, прозою, драматургією і публіцистикою, але провідна тема — життя українського села — висвітлювалася не стільки в реаліях, скільки з позицій офіційної ідеології. Безперечним успіхом Спілки була організація видавничої справи. У трьох випусках літературного альманаху «Плуг» (1924, 1926, 1927) надруковані твори «Сини» В. Стефаніка, «Іменем українського народу» О. Копиленка, «Мишачі нори» П. Панча, «Пасинки степу» М. Дукіна, «Плуг» (усмішки) О. Вишні, поезія Н. Забіли, В. Мисика, критичні статті та бібліографічні студії. Літературно-художній місячник «Плужанин» представляв велике коло авторів селянської тематики, однак художній рівень творів потребував серйозних коректив. Крім того, за період з 1922 по 1925 рр. «Плуг» опублікував 40 томів «Бібліотеки селянина» [38, с. 32].

Одне з найважливіших місць у діяльності Спілки посідала студійна робота: під орудою плужан працювали літературно-культурологічні, художні, театральні і музичні студії.

Літературні студії існували, зазвичай, на базі внз та робфаків і поділялися на секції дитячої, жіночої, комсомольської літератури, де навчання було організоване у такий спосіб: освоєння теоретичних питань, читання і аналіз відповідних творів, творча практика. Наприклад, секція дитячої літератури складалася із педагогів і студентів Харківського інституту народної освіти

під керівництвом інспектора Головоцвиху Н. М. Биковця; на її заняттях розглянуто теми «Мова в дитячих книжках», «Новий і старий побут у дитячій літературі», «Реалізм і художність», прочитано і підготовлено до друку (за 1924/25 рр.) 47 оповідань, 24 дитячі п'єси, збірки віршів. Члени секції мали тісні зв'язки з Інститутом дитячого читання (Москва), Державним дитячим театром, видавництвами [30].

У драматичній студії вивчали історію і теорію драми, сценічне мистецтво, режисуру. Студійці рецензували надіслані сільськими авторами п'єси, самі колективно написали комедію «Опеклися» [23].

Завдання музичних студій полягало у ствердженні на селі нової музичної культури, вільної від церковних впливів. Типовою формою сільської музстудії був хор з 20-40 осіб, який обслуговував революційні свята, організовував концерти, літературні вечори з музичними «заставками», лекції. У хорах-студіях передбачалося вивчення музичної грамоти, історії музики, освоєння гри на різних інструментах тощо. Про успішну роботу музстудій звітували, зокрема, київська і чернігівська філії «Плуга» [5, с. 15].

Члени Спілки селянських письменників брали активну участь у громадсько-художньому й культурологічно-творчому житті. Великою популярністю користувалися літвечірки «Плуга», які щопонеділка проводилися в Селянському будинку; крім плужан, там часто бували В. Еллан-Блакитний, В. Поліщук, М. Йогансен, О. Вишня, П. Тичина, Г. Хоткевич. «Пам'ятаю літературні вечори в Селянському будинку в Харкові. Як пахли вони юністю і весною!» — писав пізніше В. Сосюра [33, с. 12].

Необхідно відзначити, що об'єднавчий рух у царині вітчизняної культури початку 1920-х рр. захопив не лише письменників селянської орієнтації. Аналогічним чином виникла й друга масова літературна організація України — Спілка пролетарських письменників «Гарт» (Харків, 1923). Але, якщо засновники «Плуга» намагалися зростити нову радянську генерацію вітчизняного письменства, редактор газети «Вісті» Василь Еллан-Блакитний поставив завдання згуртувати розпорошені сили професійних українських літераторів, а потім долучити до літературної творчості.

„Гарт» проголосив себе як об'єднання письменників, «котрі прагнуть створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, користуючись українською мовою як знаряддям творчості, поширення комуністичної ідеології та переборювання буржуазної, міщанської, власницької ідеології» [34, с. 172].

Окреслюючи культурологічно-організаційні основи Спілки, В. Еллан наголошував їх принципову новизну: «Спілки письменницькі і спілки художні ми досі знали двох типів: типу професійного і типу художнього об'єднання. Гарт — організація ні того,

ні іншого типу. Від професійних спілок вона відрізняється тим, що об'єднує людей однакових політичних і ідеологічних поглядів..., в основу своєї праці спілка Гарт кладе марксістську ідеологію й програмові постулати комуністичної партії» [34, с. 172].

Друківним органом спілки став альманах «Гарт» (1924), де публікувалася поезія П. Тичини, М. Йогансена, В. Сосюри, поеми В. Поліщука, проза М. Хвильового, Г. Коцюби, І. Дніпровського, статті В. Еллана і В. Коряка, а також портрети письменників, роботи О. Довженка (за підписом «художник Сашко»).

Члени «Гарту» друкували свої твори ще в багатьох періодичних виданнях того часу — часописах «Нова громада», «Шляхи мистецтва», «Червоний шлях», «Всесвіт», «Жовтень» тощо [11]. Гартівці активно працювали в різноманітних видавництвах та культурних установах.

Поряд з літературно-культурологічним «Гартом» виникли художні, музичні, театральні підрозділи організації. Постійним місцем зустрічі творчої інтелігенції Харкова став так званий «Клуб Блакитного», де письменники читали нові твори, а художники одразу малювали до них ілюстрації, актори «Березоля» грали невеличкі сценки; у цьому товаристві залюбки бував В. Маяковський та інші російські поети [14].

З травня 1924 р. почала діяти наукова секція організації: на тридцяти восьми засіданнях було виголошено 25 доповідей з проблем розвитку української культури і понад півтори сотні повідомлень про роботу різноманітних відділів «Гарту» [11]. Автором дисертації знайдені документальні матеріали, які свідчать, що В. Еллан розробив проект створення Всеукраїнської Літературної Академії для виховання і об'єднання літературної молоді пролетарського походження [31]. Як інтелігентна людина і професійний літератор В. Еллан усвідомлював усю складність і, можливо навіть утопічність задуму, але як пристрасний ідеолог не міг вчинити інакше. «Хоча ми знаємо низький культурний рівень пролетаріату, особливо що стосується мистецтва, так само знаємо, що в ньому живе пияцтво, матірщина, релігія. Але все ж таки повторимо: комуністичної культури без активної участі пролетаріату, без його контролю не буде», — заявляв фундатор «Гарту» [37, с. 10].

У 1924 р. утворилася заокеанська філія «Гарту» («Заокеанфільгарт»), вплив якої поширювався на працівників українського походження, що мешкали в США і Канаді. До цієї організації належали М. Андрійчук (М. Ган), А. Бабюк, М. Ірчан, І. Кулик, М. Тарновський, М. Шатувський, В. Шопінський та інші. Вони проводили культурно-просвітницьку роботу, редагували літературний і суспільно-політичний часопис «Работница», а також часопис для робітничої і фермерської молоді в Канаді — «Свет молодежи» [6, с. 80].

Загалом «Гарт», як організація провідного революційного класу — пролетаріату, намагався бути в авангарді літературного процесу. Політична непримиренність до будь-яких проявів інакомислення, некоректні висловлювання на адресу інших літературних угруповань, відмова співпрацювати з «Плугом», неокласиками, футуристами, а також розходження поглядів серед самих членів Спілки призвели організацію «Гарт» до кризи. Зокрема, М. Хвильовий з однодумцями не поділяли надмірного адміністрування творчості, прямолінійного офіційного спрямування на «широкі маси» та творення «пролетарської культури». Під час однієї з дискусій М. Хвильовий у запаленні вигукнув: «Політик Блакитний повісив у собі поета Еллана», — і почув у відповідь — «Каїн». Відбувся болісний розрив групи М. Хвильового з «Гартом». «Нещадні ці сутички безмежно правдивих людей», — за висловом М. В. Поповича [28, с. 602], — свідчили про процеси боротьби між угрупованнями письменників. У 1925 р., після смерті В. Еллана, котрий не дожив до свого 32-річчя, Спілка «Гарт» остаточно розпалася (продовжила своє існування лише заокеанська філія).

Новий етап у процесі об'єднання літературних сил України пов'язаний з ім'ям Миколи Хвильового (псевдонім Миколи Григоровича Фітільова, 1893-1933) — ключової постаті Українського Відродження 1920-х рр.

Ще в 1923 р., коли «Гарт» узяв курс на кількісне збільшення організації, М. Хвильовий об'єднав невелику студійну групу однодумців, що дістала назву «Урбіно» (так називалося італійське селище, де народився великий живописець епохи Ренесансу Рафаель). До планів М. Хвильового входило створення такої організації письменників, яка б своєю творчістю змогла розпочати активний процес відродження української культури, піднесення її на рівень світових культурних здобутків. Ця проблема на тлі подій у творчих сферах українського суспільства назріла настільки гостро, що вилася в бурхливу культурологічну акцію — так звану літературну дискусію 1925-1927 рр. під гаслом «Європа чи Провіта?»

Письменницько-культурологічною організацією, що відмовилася від масовізму і пішла шляхом розбудови національної української літератури європейського рівня стала ВАПЛІТЕ — Вільна академія пролетарської літератури (1925 р., Харків). Вона належала до нечисленних літературно-художніх об'єднань („число» в літературі взагалі — явище досить небезпечне), але її ядро було сильним, талановитим і високопрофесійним: І. Дніпровський, О. Довженко, О. Досвітній, Г. Епik, М. Йогансен, Г. Коцюба, М. Куліш, А. Лейтес, А. Любченко, П. Панч, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, М. Хвильовий, Ю. Яновський та ін. (усього 25 осіб на поч. 1927 р.). Аналіз архівних документів

показує, що прийом до членів академії був дуже ретельним та обмеженим і здійснювався лише раз на рік. Члени організації мали право створювати художні об'єднання і студії; до цих студій могли входити і не члени ВАПЛІТЕ.

Фактично організацію очолював М. Хвильовий, хоча існували й керівні органи із змінним складом: так, на загальних річних зборах 1926 р. президентом Академії обрано М. Куліша, заступником — М. Ялового, секретарем — А. Любченка; Контрольну раду склали О. Досвітній, Г. Епик та О. Слісаренко [8, с. 19, 32, 77].

Викладання ідейно-художньої, культурологічної платформи ВАПЛІТЕ в Статуті організації відповідало тогочасним офіційним стандартам: «об'єднання пролетарських письменників на основі марксистського світогляду і програмових положень компартії», «різноманітні засоби художнього відтворення реальності» тощо [35]. Реальна ж суть об'єднання, його задач і методів, висловлена у численних публічних виступах М. Хвильового та інших ваплітян в ході літературної дискусії 1925-1928 рр. під гаслом «Європа чи Просвіта».

У своїх полемічних статтях та циклах памфлетів «Камо грядеши», «Думки проти течії», «Апологети писаризму» М. Хвильовий порушив важливі ідейно-творчі й організаційні питання, які вже давно назріли в українському культурному середовищі, але ніхто не наважувався поставити їх відкрито.

«Літературна дискусія, розпочавшись виступами Хвильового проти графоманії, писаризму, нецтва в літературі, так би мовити боротьбою за якість, швидко перетворилася в боротьбу за організаційні принципи поміж «Плугом» (масовізм) і ВАПЛІТЕ (академізм) і розгорнулася в площині суто принципових понять (Європа чи Просвіта) за перспективи розвитку української літератури й цілого соціально-культурного процесу», — відзначав однодумець письменника нарком освіти України О. Я. Шумський [15, с. 12].

На тлі широкої комуністичної пропаганди творчих можливостей робітничо-селянських мас М. Хвильовий першим наважився сказати, що масовізм є небезпечним для справжнього культурного розвитку. Закиди в масовізм адресувалися насамперед плужанам, тому основним опонентом М. Хвильового виступив С. Пилипенко. Його позиція була такою: «Нині твори повинні бути масові, тобто розраховані на широкі маси читачів, робітників і селян. Вони мають бути прості без упрощенства, художні без зайвих поцяцьковань; картати наші хиби без зневіри, кликати до нового без порожніх закликів, писатися простою мовою без примітивізації. Наша організація має бути масовою, тобто тісно зв'язаною з нашими письменницькими резервами — численними літгуртками, найліпшими організаторами наших читачів, першим фільтром початкової літературної молоді.

Отже «масовізм» — наша позитивна ознака і його ми не зречемось. Що до «просвітянства», цей «гріх» ми визнавали з самого свого зародження» [25].

М. Хвильовий вважав, що на початковому етапі побудови нової комуністичної культури масові літературні організації відіграли певну позитивну роль, але на зміну повинні прийти організації нового типу.

Палкий характер полеміки, гострі назви статей, дошкульні вислови створюють враження, що опоненти були заклятими ідейними ворогами, але це не відповідало дійсності. Обидва — і М. Хвильовий, і С. Пилипенко плекали оповиту «червоною романтикою» ідею вільної, культурно розвинутої України, але по-різному уявляли шляхи досягнення цієї мети. За спогадами сестри С. Пилипенка, вони провели в дружніх бесідах чимало ночей: то були інтелігентні стосунки і настрої на демократичне вирішення складних, ще не перевірених часом проблем [21]. Дискусія конструктивно вплинула на Спілку селянських письменників: кількість членів організації зменшилася з 222 до 136 осіб, посилювалася увага до художньої якості творів; на третьому з'їзді (1926) прийняте рішення про розпуск секцій; на четвертому з'їзді (1927) «Плуг» остаточно відмовився від «масовізму» і провів ще одну перереєстрацію своїх членів [22].

Набагато складніше виявилось для вітчизняних літературно-культурологічних об'єднань дійти певної згоди стосовно загальної орієнтації соціокультурного розвитку України.

М. Хвильовий закликав орієнтуватися на Захід, оскільки, на його думку, лише європейська цивілізація з її науково-технічною базою та європейська культура можуть стати благотворним прикладом для українського суспільства. Полемічні гасла лідера ВАПЛІТЕ «Геть від Москви» і «Дайош Європу» сколихнули українську громадськість, долучивши до дискусії широкі літературні та політичні кола різних поглядів.

Дослідники підкреслюють, що М. Хвильовий ніколи не був пасивним провідником чужих ідей, використовуючи досягнення європейської філософської і культурологічної думки, він оригінально й плідно їх розвивав. «У Хвильового бачимо дві форми історіософії. На поверхні комуністична і навіть сталінська фразеологія, під якою лежить дуже прозорлива марксоподібна раціоналістичність і прагматична історіософська концепція розвитку сучасної української революційної культури, своєрідна, видозмінена культурологія Ніцше, Данилевського і Шпенглера» [20, с. 38–39].

Шпенглерівська теорія циклічного розвитку культурологічного спрямування (розквіту і занепаду) трьох великих культур — античної, арабської і західноєвропейської, з їх індивідуальними характерними ознаками, — виявилася особливо актуальною

у вирішенні питання про майбутнє української національної культури. М. Хвильовий обґрунтував закономірність четвертого культурно-історичного типу: пролетарської культури України в азійсько-ренесансному культурному дискурсі. Азійське відродження, — вважав він, — «може яскраво виявитися тільки в молодих радянських республіках, і в першу чергу під голубим небом південно-східної республіки, яка завжди була ареною громадянських сутичок і яка виховала в своїх буйних степах тип революційного конкістадора. ... оскільки Євразія стоїть на грані двох великих територій, двох енергій, поскільки авангардом четвертого культурно-історичного типу виступаємо ми» [9, с. 58–59].

Епоха українського відродження потребувала й відповідного художньо-культурологічного стилю, тому наступним кроком креативної діяльності М. Хвильового стала концепція «романтики вітаїзму» (від лат. *Vita* — «життя»). Як антитеза поширеному мистецькому «ліквідаторству» вона базувалася на оптимістичному світосприйнятті, повноправності і повноцінності життєвого поступу українства. Стосовно художніх завдань нова доктрина стпрямовувала митців на творення літератури активного романтизму, втілення ідеалів сильної, здатної до боротьби і звершень людини [3].

Свої ідейні переконання та мистецько-культурологічні настанови ваплітяни обстоювали в полемічних дебатах і стверджували в літературній творчості. Зокрема, перший зошит Вільної академії пролетарської літератури, виданий у 1926 р., містив статті з характерними назвами: «До розвитку письменницьких сил» О. Досвітнього, «В боротьбі за пролетарську естетику» О. Слісаренка, «До проблеми образотворчого мистецтва» О. Довженка, «Путі письменницькі» А. Лейтеса. Альманах «ВАПЛІТЕ» того ж року видання з поезією: П. Тичини, В. Сосюри, М. Бажана, М. Йогансена і прозою О. Досвітнього, В. Вразливого, П. Панча, Г. Епіка й інших засвідчив творчу потужність письменницького об'єднання і реальність намагань вийти на європейський рівень літератури [13; 35].

У 1927 р. Академія організувала видання літературно-художнього журналу «ВАПЛІТЕ», який став для суспільства джерелом якісної української поезії, прози і публіцистики, імпульсом до осмислення проблем культури і буття. Недаремно з ваплітянами підтримували активні творчі стосунки визначні митці-новатори тієї доби — Л. Курбас, М. Бойчук та багато інших.

Безперечними є здобутки поетів-ваплітян, котрі намагалися не відтворювати дійсність, як більшість їх попередників та сучасників з масових літературних гуртів, а творити життя, надавати йому нової значимості. Легкість і природність своїх віршів демонстрував П. Тичина: «Так близько до царства краси не підходив

ще ні один з українських поетів», — відзначив відомий літературний критик 1920-х рр. Г. Костельник [4, с. 29]. Досконале знання мови, відчуття її духу дозволяли поетові стати великим новатором і модифікатором української лексики («яблуново-цвітно», «волосожаро» тощо). У стихії «вітаїзму» знайшов на деякий час прихисток славнозвісний кларнетизм П. Тичини, якому надалі вже не буде місця в антигуманістичній системі. Як «ювелір» поетичної форми здобував славу М. Йогансен, зростала майстерність М. Бажана і В. Сосюри.

Але особливе значення для української літератури мали успіхи ваплітян у прозі, де, — за спостереженням відомого літературознавця О. І. Білецького, — на початку 1920-х рр. спостерігалася надзвичайна бідність традиції: після смерті М. Коцюбинського й інших прозаїків старшого покоління, відходу В. Виниченка з літератури в політику, віддалення галицьких митців тощо молоді автори лишилися на самоті, без чітких орієнтирів [1; 2; 26; 36].

Започаткування української революційної прози було пов'язане з творчістю ВАПЛІТЕ. М. Хвильовий відразу визначив коло тем української революційної белетристики, увів героїку революції, ширше й різноманітніше розгорнув епопею «бандитизму», дав зразки революційної сатири. Відіграла свою роль і незвичайна літературна техніка письменника — зумисна фрагментарність і багатоплановість оповіді, коли її елементи пов'язувалися ліричними роздумами, історико-культурними спогадами чи аналогіями — усе це було сприйняте як одкровення, — за авторитетною оцінкою М. Зерова [12, с. 12]. Молоді прозаїки — П. Панч, І. Сенченко, О. Копиленко та інші — пішли його шляхом. Хоча сам М. Хвильовий не вважав цю манеру дійсним досягненням: «Я шукаю і ви шукайте», — писав він в одному з нарисів [9; 12].

Журнал «ВАПЛІТЕ» регулярно вміщував яскраві зразки української прози, серед яких — оповідання І. Дніпровського, Г. Епіка, П. Іванова, повість Ю. Яновського «Байгород», перша частина роману М. Хвильового «Вальдшнепи», а також полемічні статті, котрі справляли неабияке враження на вітчизняну інтеллігенцію. М. Костюк пригадував, як йому пощастило дістати й прочитати у колі друзів памфлет М. Хвильового «Україна чи Малоросія?»: «Враження було приголомшуюче. Я ходив як сп'янілий. І мені, природно, дуже хотілося знати думку Миколи Костьовича (Зерова — прим. автора) про цей твір. Він ставив Хвильового і як митця, і як мислителя дуже високо. Шанував його як людину великої духовної та моральної сили і відважної думки. Циклічну теорію культурного розвитку людства в інтерпретації Хвильового він вважав нашим інтелектуальним набутком [32, с. 113]. Під час зустрічі М. Зеров так відповів М. Костюку: «Я думаю, що для нашої історії, для нашої суспільної думки цей памфлет матиме чи не

більше значення, ніж «Листи темних людей» на світанку німецького відродження» [32, с. 114].

Однак позиції М. Хвильового та ваплітян, заявлені в дискусії 1925-1928 рр., були дискредитовані у виступах компартійних лідерів (Й. Сталіна, В. Чубаря, Л. Кагановича, Г. Петровського та ін.) і у партійних документах — «Тезах ЦК КП(б)У про підсумки українізації» (1926), Постанові «Політика партії в справі української художньої літератури» (1927).

Творчість ВАПЛІТЕ зазнала утисків зі сторони офіційних структур: конфісковано шостий номер «ВАПЛІТЕ», що мав вийти 5 січня 1928 року з другою частиною роману «Вальдшнепи», вже згадуваним нами памфлетом «Україна чи Малоросія?» та новими поетичними і прозовими творами; журнал було заборонено. Вільна академія пролетарської літератури, намагаючись зберегти себе як культуротворчий організм, важливий для українського суспільства, вдалася до вимушеного тактичного ходу: з лав організації виключили М. Хвильового, М. Ялового та О. Досвітнього, — але це нічим не допомогло [29].

І. Дніпровський у листі до дружини описав ситуацію так: «У ВАПЛІТЕ знову бої. На цей раз з поразкою. Журнал і організацію ліквідуємо... Хто хоче, піде до інших організацій» [16]. 14 січня 1928 р. відбулася самоліквідація Академії.

Надалі колишні ваплітяни у складі О. Досвітнього, М. Куліша, М. Ялового, М. Хвильового, Ю. Яновського, П. Панча, М. Бажана, Д. Фальківського, Арк. Любченка, В. Мисика, К. Поліщука, О. Влизька, Г. Косинки, В. Гжицького, В. Сосюри, Г. Епіка, Г. Коцюби, І. Дніпровського й інших згуртувалися довкола гумористично-сатиричного журналу — альманаху «Літературний ярмарок» (Харків, 1928-1929), що декларував себе «позагруповим». Це було одне із самобутніх і «європеїстських» українських видань 1920-х рр. Художньо-культурологічне рішення кольорової обкладинки за мотивами «Сорочинського ярмарку» й оригінальне оформлення журналу розробив блискучий художник-новатор Анатоль Петрицький. Літератори вдало використали модель старовинного українського вертепу: кожна з 13 книг являла собою захоплюючу інтермедію зі своєю провідною ідеєю, яка пов'язувала розмаїтий матеріал (вступні статті, листування, дотепні диспути, епілоги) в єдине ціле через участь жартівливих персонажів. Поєднання традиційних і авангардистських елементів забезпечувало дивовижний ефект видання.

Гострі публіцистичні матеріали набували форми містифікованих «листів» чи «спогадів», наприклад: «В своїй хаті — чужа правда, і сила, і воля» П. Капельгородського, широковідомий «Лист Ол. Досвітнього до М. Куліша» тощо. У «Літературному ярмарку» надруковані різноманітні твори ваплітян: сатири «Іван Іванович»

та «Ревізор» М. Хвильового, п'єси «Мина Мазайло» і «Народний Малахій» М.Куліша, «Вертеп» Арк. Любченка, уривки з поеми «Мазепа» В. Сосюри, роман «Чорне озеро» В. Гжицького, прозові твори І. Сенченка та В. Мисика. Майстерність письменників з кола ВАПЛІТЕ — «літературний ярмарок» — невпинно зростала: збагачувалася художня стилістика творів, поширювався їх жанровий діапазон, удосконалювалися композиційні і мовні засоби. З метою встановлення міцних зв'язків між письменниками й аудиторією активно використовувався прийом прямих звернень до читачів [17; 18; 19].

Справжнім тріумфом для всього неформального літературно-культурологічного гурту стало всенародне визнання п'єси М. Куліша «Мина Мазайло». Це — «надзвичайної краси річ», — вважав О. Вишня, — і «епохальне для української літератури явище», — констатував М. Хвильовий. На думку сучасних літературознавців, лірико-соціальна комедія «Мина Мазайло» містить «феєрверк художніх типів, концептуальних зіткнень, світоглядних поєдинків, відточених сцен, дотепних діалогів, епатажних реплік, афористичних висловів, жартівливих умовиводів, трагікомедійних суджень, мовленнево-фонетичної гри» [7, с. 11-12]. Такими творами дійсно визначаються рівень і досягнення художньо-культурного розвитку.

Таким чином, аналіз процесу формування та розвитку мазових провідних літературних об'єднань України у 20-х рр. ХХ ст. свідчить, що «Гарт», «Плуг», ВАПЛІТЕ проводили значну культурологічно-творчу роботу як серед інтелігенції того часу, так і серед широких кіл, особливо молодого за віком населення, що сприяло духовному зростанню молоді української держави. До того ж, видатні представники вказаних літературно-культурологічних об'єднань творчістю, громадянською позицією закладали відродження та основи формування національних духовних засад молоді української державності.

Список літератури

1. Білецький О. І. Від давнини до сучасності : зб. пр. з питань укр. л-ри : Вибр. пр. в 2-х т. / О. І.Білецький. — К. : Держ. літ. вид-во УРСР, 1960. — Т. 1. — 503 с.
2. Бычков В. В. Духовное как эстетическое credo В. Кандинского // Литературное обозрение. — 1992. — №3-4. — С. 79-87.
3. Ваплітянський збірник / Канад. ін-т укр. студій ; під ред. О. Луцького. — Торонто : Мозаїка, 1977. — 260 с.
4. Вежель Л. «Хіба й собі поцілувать пантофлю Папи» : Гавріїл Костельник про поезію Павла Тичини // Українська культура. — 2002. — №2. — С. 28-29.
5. Вєрьовка Г. Музична справа в роботі «Плуга» // Плужанин. — 1925. — № 4. — С. 10-19.

6. Власенко В. П. Мирослав Ірчан : Життя і творчість / В. П. Власенко, П. І. Кравчук. — К. : Радянський письменник, 1960. — 291 с.
7. Голобородько Я. Архітектонічна партитура комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло» // Слово і час. — № 12. — С. 11–20.
8. Голубенко П. ВАПЛІТЕ / П. Голубенко. — Орлік, 1948. — 213 с.
9. Голубенко П. Хвильовий і Шпенглер // Сучасність. — 1963. — № 5. — С. 53–70.
10. Гордієнко К. Душа товариства // Пилипенківський зошит : Альманах музею Харківської державної академії міського господарства. — Х., 2001. — Вип. 2. — С. 24–25.
11. Звіт «Гарт» за 1924 р. // ЦДАВОВУ. — Ф. 166. — Оп. 6. — Од. зб. 180. — Арк. 13, 15.
12. Зеров М. Юрій Яновський / М. Зеров // Українська культура. — 2002. — № 7. — С. 10–12.
13. Кавун Л. ВАПЛІТЕ в українському літературознавстві / Л. Кавун // Вісн. Черкас. ун-ту. Сер. Філол. науки. — Черкаси, 2001. — Вип. 28. — С. 82–86.
14. Кардиналовська Т. Завжди незабутній // Пилипенківський зошит : Альманах музею ХДАМГ. — Х., 2001. — Вип. 2. — С. 62–88.
15. Лейтес О. Десять років української літератури (1917–1927) : у 3-х т. : Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури / О. Лейтес ; за заг. ред. С. Пилипенка. — Х. : Держ. вид-во України, 1928. — Т. 2 — 440 с.
16. Лист І.Дніпровського — Марії Пилинській // ХЛМ. — РП-628.
17. Літературний ярмарок. — 1929. — №9.
18. Літературний ярмарок. — 1929. — №10.
19. Літературний ярмарок. — 1929. — №11.
20. Мейс Дж. Буремний дух розстріляного відродження / Дж. Мейс // Сучасність. — №11. — С. 31–43.
21. Мукомела О. Слово про Сергія Пилипенка // Пилипенківський зошит : Альманах музею ХДАМГ. — Х., 2001. — Вип. 2.— С. 3–9.
22. Об'єднана резолюція 3-го з'їзду «Плуга» // Плужанин. — 1926. — № 4/5. — С. 3–8.
23. Овчаренко І. Драматична студія // Плужанин. — 1925. — № 1. — С. 30.
24. Панч П. Біля колиски «Плуга» // Пилипенківський зошит : Альманах музею ХДАМГ. — Х., 2001. — Вип. 2. — С. 17–18.
25. Пилипенко С. Наші «гріхи» // Плужанин. — 1926. — № 4/5. — С. 1–2.
26. Підгайний С. Українська інтелігенція на Соловках : Спогади 1933–1941 / С. Підгайний. — [Мюнхен] : Прометей, 1947. — 93 с.
27. Плужанин. Орган ЦК і Харківської філії Спілки селянських письменників «Плуг». — 1925. — №1. — С. 1–2.
28. Попович М. В. Нарис історії культури / М. В. Попович. — К. : АртЕК, 1999. — 728 с.
29. Протокол засідання ВАПЛІТЕ // ЦДАВОВУ. — Ф. 166. — Оп. 6. — Од. зб. 180. — Арк. 40.
30. Рівниченко В. Студія дитячої літератури // Плужанин. — 1925. — № 1. — С. 29.

31. Романенко Г. О. Соціальне самовизначення художньої інтелігенції України (20-30 рр.) // Вчені записки ХГУ «НУА» — Х., 2001 — С. 75–77.
32. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. Ч. 2 / Ю. Смолич. — К. : Радянський письменник, 1969. — 286 с.
33. Сосюра В. Пам'ятаю // Пилипенківський зошит : Альманах музею ХДАМГ. — Х., 2001. — Вип. 2. — С. 12–13.
34. Статут «Гарт» // ЦДАВОВУ. — Ф. 166. — Оп. 4. — Од. зб. 180. — Арк. 11, 12, 25-28, 172.
35. Статут ВАПЛІТЕ // ЦДАВОВУ. — Ф. 166. — Оп. 4. — Од. зб. 180. — Арк. 39.
36. Субтельний О. Україна : історія / [пер. з англ. Ю. І. Шевчука; вступ. ст. С. В. Кульчицького] / О. Субтельний. — К. : Либідь, 1991. — 512 с. : ілюстр.
37. Туркельтауб І. В. Блакитний. — Вид-во УТОДІ. — 15 с. (ХЛМ, КА-855).
38. Хроніка // Плужанин. — 1926. — № 4/5. — С. 31–34.

Надійшла до редакції 30.04.2012 р.

УДК 821.611–1.09:130.2

М. В. ДЯЧЕНКО

А. ФЕТ ЯК ПОЕТ І МИСЛИТЕЛЬ

Розглядається філософська поетика А. Фета, акцентується увага на його інтерпретації «вічних» питань буття.

Ключові слова: *природа, буття, життя, смерть, людина, розум, душа, метафізика, мистецтво, поезія, краса.*

Рассматривается философская поэтика А. Фета, акцентируется внимание на его интерпретации «вечных» вопросов бытия.

Ключевые слова: *природа, бытие, жизнь, смерть, человек, разум, душа, метафизика, искусство, поэзия, красота.*

The article deals with A. Fet's philosophical poetics; it is specified his interpretation of the «eternal» issues of existence.

Key words: *nature, existence, life, death, human being, mind, soul, metaphysics, art, poetry, beauty.*

У другій половині 70-х рр. XIX ст. у культурному житті Росії відбулася подія, яка здивувала багатьох науковців і митців: у російському перекладі було опубліковано головну працю знаменитого німецького філософа А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення» (перший том). Переклад здійснив геніальний поет, тонкий лірик, виразник найінтимніших рухів людської душі — Афанасій Афанасійович Фет. Відомо, що він спочатку взявся за переклад фундаментальної праці І. Канта «Критика чистого розуму», але, довідавшись про вже існуючий російський переклад, звернувся до перекладу праць А. Шопенгауера, який виконав блискуче

і отримав позитивні відгуки спеціалістів, любителів філософії, згодом перевидавався декілька разів, зокрема у ХХ ст.

Так хто ж А. Фет за своїми духовними вподобаннями — поет чи філософ, лірик чи кабінетний учений кантівського штибу, митець чи мислитель? У вирішенні цього питання формальна логіка з її законами мислення за принципом «або — або» не допоможе. У такому разі необхідно звертатися до логіки діалектичної, яка долає формально-логічні антиномії і виводить на простір вільного мислення за принципом «і — і». Дійсно, А. Фет уособлював у собі і поета, і філософа: два лики, обидві ці іпостасі гармонійно поєднувалися в одній людині. Його поезія філософічна, а філософія закарбована в поетичних формах. Безумовно, в нерозривній єдності цих двох форм вияву духу пріоритетною є поезія. Але А. Фет своєю поетичною творчістю довів, що філософія може бути втілена не тільки в абстрактній думці, в логічних формах розуму, а й у поетично-чуттєвих інтенціях. Цілком зрозумілим є звернення цього поета-мислителя до «вічних» питань людського життя: буття і ніщо, інстина і неправда, добро і зло, прекрасне і потворне, дійсність і мрія, світ краси і проза життя. І, звичайно, в центрі його уваги — фундаментальні онтологічні проблеми, серед яких проблема життя і смерті — одна з основних.

Парадоксальним є той факт, що А. Фет негативно ставився до терміна «метафізика», який є еквівалентом поняття «філософія». Відомо, що в 30–40-і рр. ХІХ ст. в Росії представники творчої інтелігенції — О. Герцен, М. Огарьов, М. Бакунін, В. Белінський, О. Григор'єв — товариш і побратим А. Фета — захоплювалися метафізичними теоріями І. Канта, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля, намагалися інтерпретувати свої уявлення про російську дійсність у контексті вчень цих німецьких філософів. А. Фет у свої молоді роки дистанціювався від цих учень, його інтереси на той час були іншими: увагу поета цілком поглинула поетична творчість й у свої дев'ятнадцять років він опублікував збірку віршів «Ліричний пантеон». Таким чином, уже в студентські роки його як поета визнали літературні критики і знавці російської поезії (В. Белінський, С. Шевирьов, М. Погодін та ін.).

Слід відзначити, що окремі талановиті літератори в Росії ставилися до метафізики (філософії) з певною пересторогою. Відомо, що О. Пушкін недоброзичливо сприймав «німецьку метафізику» і в листі до Дельвіга від 2 березня 1827 р. зауважував: «Ненавиджу і зневажаю її» [1, с. 617]. З часом до неї втратив інтерес І. Тургенєв, з яким у А. Фета були дружні творчі зв'язки. До того ж офіційні правлячі кола в Росії ставилися до філософії завжди з підозрою — як до шкідливої форми мислення. На початку 50-х рр. ХІХ ст. викладання філософії в університетах Росії було заборонено.

Здавалося б, що в цій ситуації А. Фет мав би дистанціюватися від філософії. Але з роками його інтерес до неї посилювався, точніше, йому було органічно притаманне філософське світорозуміння, але воно відбивалося в поетичному сприйнятті світу і людини. Слід зазначити, що товаришування А. Фета з Л. Толстим, М. Страховим, заохочувальні відгуки останніх щодо його зацікавлення німецькою метафізикою і перекладацькою діяльністю сприяли утвердженню філософських мотивів у творчості поета. А. Фет, як уже зазначалося вище, студював в оригіналі твори І. Канта, апофеозом же в його захопленні серйозною філософією стало вивчення філософських праць А. Шопенгауера і кваліфікований їх переклад російською мовою.

За твердженнями фетознавців, поет не визнавав такого літературного жанру, як «філософська поезія». Він висловлював думку про те, що не існує так званої «поезії думки». Поезія, якщо це поезія істинна, на його думку, органічно містить і елементи філософської рефлексії, але виражає їх опосередковано, через поетичне відчуття художника слова, через іноді невловимі, тонкі відтінки розуму. Думка поета — це поетична думка, вона втрачає свою сутність, якщо прямо і безпосередньо у філософських категоріях намагається заявити про себе. Відповідно філософська думка має бути філософською і за змістом, і за формою, а не існувати в поетичному «вбранні». Коли А. Фет перекладав з німецької на російську мову філософські твори А. Шопенгауера, він мислив як професіональний філософ, тобто філософськими категоріями, а не поетичною мовою, хоча, очевидно, знаходив у шопенгауєрівській філософії елементи поезії, які просвічувалися через призму метафізичного умонастрою знаменитого німецького філософа.

Тематика поетичної творчості А. Фета надзвичайно різноманітна щодо філософських роздумів, особливо це стосується завершального етапу життя поета — циклу віршів за назвою «Вечірні вогні», один з розділів якого — «Елегії і думи» — містить вірші, змістовно позначені шопенгауєрівською філософією. Ось один із них — «Смерть», в якому провідною є думка людини про неминучість смерті, проти чого постає все її єство, жах заповнює душу перед невідворотністю свого особистого щезання. Вона шукає спасіння релігії, у філософських ученнях Сходу про інкарнацію, свідомо вдається до обману, що обіцяє той чи інший варіант безсмертя.

«Я жить хочу! — кричит он дерзновенный, —
Пускай обман! О, дайте мне обман!»
И в мыслях нет, что это лед мгновенный,
А там под ним — бездонный океан.

Людина переконується: як це не прикро, безсмертя не існує. Усі варіанти, що пропонуються для його досягнення, безнадійливі. Тому «Слепцы напрасно ищут, где дорога, доверясь чувств слепым поводырям» [5, с. 19]. Рефлексує людина впадає в розпач, не може погодитися з приреченістю до смерті. Душевний стан відчаю і безнадійливості охоплюють її.

Бежать? Куда? Где правда, где ошибка?

Опора где, чтоб руки к ней простерть?

Что ни расцвет живой, что ни улыбка, —

Уже под ними торжествует смерть.

[5, с. 19].

Ніхто і ніщо не допоможе людині в її усвідомленні неминучості смерті. Можливо, Бог, Творець, надасть людині гарантію безсмертя? Але, судячи з усього, смертність людини є обов'язковою подією в проекті божественного створення світу. Життя, незважаючи на начебто його цінність, тимчасове, скороминуче і, згідно з поетом, «базар крикливый Бога», смерть же вічна, всесильна, вона — його «безсмертний храм» [5, с. 19].

Осмислюючи проблему сенсу життя, М. Лермонтов, як відомо, вбачав у житті вельми сумнівну цінність: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — такая пустая и глупая шутка...». Ця його поетична думка стала згодом філософським афоризмом.

Фактично, таке ж розуміння життя, його сенсу характерне і метафізичним роздумам А. Шопенгауера, хоча він і зауважує, що життя, як і смерть, «теж не жарт» [7, с. 83]. «Постукайте в домовини і спитайте в мерців, — пише він, — чи не хочуть вони воскреснути, — і вони заперечливо похитають головами» [7, с. 84]. Згідно з А. Шопенгауером, приблизно так оцінюють людське життя Сократ, Вольтер («Я не знаю, що таке вічне життя; але це життя — скверна штука»).

Як відомо, індуї вбачали в Богові смерті — Ямі, два лиця: одне — страшне, лякаюче, друге — дуже ласкаве і добре. Перше особливе життя з його стражданнями і муками, а друге — смерть, радість позбавлення від страждань. Чому ж люди так цінують життя, стрижнем якого є страждання — від першого крику до останнього подиху людини? Ось як пояснює існування цього феномену А. Шопенгауер: «Могутня прихильність до життя ... нерозумна і сліпа; вона пояснюється тільки тим, що все наше внутрішнє ество вже саме по собі є волею до життя і тому життя повинне здаватися нам вічним благом, яким би гірким, короткочасним і ненадійним воно не було; пояснюється ця прихильність ще й тим, що воля, у своєму первісному виді, несвідома й сліпа. Що ж стоїть за цим пізнанням, то воно не тільки є основою цієї прихильності,

а навіть, навпаки, розкриває нам незначність останньої і цим перемагає страх смерті» [7, с. 84].

Відомо, що Л. Толстой, з яким А. Фета тривалий час пов'язували узи дружби, був також симпатиком філософії А. Шопенгауера і до певного часу поділяв песимізм цього філософа щодо поглядів на проблему життя і смерті. А. Шопенгауер розбудовував свою метафізику на солідній історико-філософській традиції. Серед близьких йому за духом мудреців — Будда («Жити зі свідомістю неминучості страждань, ослаблення, старості і смерті неможливо — необхідно позбавити себе життя, будь-якої можливості жити»); Соломон («Усе в світі — і глупота, і мудрість, і багатство, і убогість, і веселість, і горе — усе суєта і пуста. Людина вмире і нічого не залишиться. І це безглуздо»); Сократ («Життя тіла — зло і обман. І тому знищення цього життя тіла є благом і ми повинні бажати цього») [4, с. 66]. Узагальнюючи людський і свій особистий досвід, А. Шопенгауер дійшов висновку: «Життя це те, чого не повинно бути, — зло, і перехід у ніщо є єдино можливим благом життя» [7, с. 84].

Л. Толстой після тривалих і болісних роздумів (цьому присвячена його «Сповідь») підсумовує: філософські погляди згадуваних вище мудреців, включно з А. Шопенгауером, ставлять їх прихильників у двозначне становище: вони розуміють, що життя — це зло, але все-таки живуть. Якщо бути послідовним, то слід позбавитися життя і тоді нікому буде заперечувати його. «Люди — прихильники таких поглядів — знають, що смерть краще за життя, але, не маючи сили волі жити згідно з такими поглядами, а саме: якнайшвидше покінчити з обманом і життям, начебто чогось вичікують», — пише Л. Толстой. — І це є виявленням їхньої слабкості: знати, що життя — безглуздий жарт і, разом з тим, жити, умиватися, одягатися, обідати, говорити і навіть книжки писати» [4, с. 70]. Він дійшов висновку: знання як продукт діяльності розуму не прояснює сенсу життя, знайти його допомагає лише релігійна віра. «Якими нерозумними і спотвореними не були б відповіді віри, — зауважує Л. Толстой, — вони мають перевагу перед розумом, тому що відповідають на запитання: як і для чого жити? Згідно з вірою, жити слід за Законом Божим. Після смерті — єднання з Богом, рай. Отже, віра — це знання сенсу людського життя, внаслідок якого людина не позбавляє себе життя, а живе. Віра — це є сила життя. Якщо людина живе, то вона у щось вірить... Без віри не можна жити» [4, с. 79].

Ці питання, очевидно, докладно обговорювали А. Фет і Л. Толстой під час зустрічей у Ясній Полянці. Тому погляди А. Фета на проблему життя і смерті вельми суперечливі: з одного боку, усе його повсякденне життя — вимушена тривала військова служба на Херсонщині, наполегливе бажання «вийти в люди»,

стати респектабельною людиною, членом «вищого світу», створити й облаштувати поміщицьке господарство — дуже нагадувало ту модель життя, яку окреслив А. Шопенгауер. А. Фету імпонувала думка філософа про пріоритет волі як рушійної сили в житті людини і як уселенського начала. Усе життя поета багато в чому ґрунтувалося на особистому вольовому зусиллі, впертій діяльності зі створення самого себе й облаштуванні власного буття. З іншого боку, А. Фет як художня натура, геніальний поет, лірик не міг не любити це, замішане на стражданнях і муках так зване «повсякденне життя» — природне і суспільне. До цього слід додати, що А. Фет не був глибоко віруючою людиною. Віра в Бога не стала основоположною ідеєю в його естетиці і, очевидно, в буденному житті. Серед його поетичних творів рідко трапляються релігійні мотиви. Бог, у його розумінні, — це, перш за все, Бог природознавців і філософів-дієстів, тобто Творець усього сущого, дистанційований від світу людини. Сама ж людина, як результат творіння, є носієм творчого начала, «божественного вогню». Звертаючись до Бога, поет зазначає:

Нет, ты могуч и мне непостижим
 Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,
 Ношу в груди, как оный серафим,
 Огонь сильней и ярче всей вселенной.

[5, с. 23].

Шопенгауерівський песимізм стосовно цінності людського життя вживався в душі поета зі світлим оптимістично забарвленим почуттям любові до всього існуючого «під Сонцем». Це змушувало А. Фета немовби подвоювати буття, зі світу буденного йти у світ ідеальних, «чистих» сутностей, сповідувати естетичну філософію душі — «кордофілософію», прихильниками якої були український філософ П. Юркевич і його послідовник В. Соловйов. До речі, з останнім А. Фет товаришував, багато в чому поділяв його філософські й естетичні ідеї. В. Соловйов, як відомо, — видатний мислитель і поет, засновник філософської концепції всеєдності і софіології в Росії.

Російські софіологи — В. Соловйов, С. Булгаков та ін. — ставили питання життя і смерті таким чином: чи закінчується людське життя повністю і безповоротно, чи після смерті воно відроджується в новій якості? [2, с. 162] Адже про це ні наука, ні релігія ще не сказали свого останнього слова. Чи так уже всеильна смерть? Індивід помирає, а вид homo sapiens залишається жити, життя триває всупереч претензіям смерті на абсолютне панування. Смерть можна розглядати як функцію життя. Тому її слід прийняти як данину, необхідну умову існування життя в історичному вимірі.

До теми смерті А. Фет звертався неодноразово — і в ранній період творчості, і в останні роки життя. Так, у другому випуску «Вечірніх вогнів» є вірш, що має назву «Смерті». Старіючий поет звертається до смерті немовби тет-а-тет, розмовляє з нею, сприймає без страху, як бажане явище, з яким «мукам всем конец и сладок томный хмель». Тон його звернення до неї оптимістичний, піднесено філософський:

Пусть головы моей рука твоя коснется
И ты сотрешь меня со списка бытия,
Но пред моим судом, покуда сердце бьется,
Мы силы равные, и торжествую я.

[6, с. 25].

Доки торжествує життя, доти смерті немає і необхідно жити всупереч цій сумній перспективі буття. А. Фет розмірковує в душі відомих висловлювань Епікура: «Найстрашніше з усіх зол, смерть, жодним чином нас не стосується, оскільки поки ми існуємо, смерті ще немає; коли ж вона приходить, ми вже не існуємо» [3, с. 314].

Еще ты каждый миг моей покорна воле,
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты;
Покуда я дышу, — ты мысль моя, не боле,
Игрушка шаткая тоскующей мечты.

[6, с. 25].

Поет, що прожив сповнене важких випробувань життя, розмірковує про «вічні» питання буття як мудрець, котрий знає ціну і людини, і її справам. Але ці одвічні проблеми непокоїли його ще в ті далекі роки, коли необхідно було самотверджуватися в соціальному статусі. Тоді йому здавалося, що все життя ще попереду, а смерть — то вельми віддалена перспектива. У вірші «Смерті» тридцятишестилітній поет зазначає:

Когда измучен жаждой счастья
И громом бедствий оглушен,
Со взором полным сладострастья,
В тебе последнего участия
Искать страдалец обречен, —
Не верь, суровый ангел бога,
Тушить свой факел погоди.
О, как в страданье веры много!
Постой! Безумная тревога
Уснет в измученной груди.

[5, с. 10].

Цей вірш свідчить, що поет не розтратив свого життєвого потенціалу і йому так хочеться жити. Для нього ще «веет жизни

благодать», хоча він уже «громом бедствий оглушен» і багато пере-страждав. Трагізму сповнене його кохання до Марії Лазич, з якою не судилося бути разом. Чудові вірші поета адресовані А. Ф. Берс (Кузьмінській). Покладені на музику (як і багато інших віршів А. Фета), вони стали відомими в народі романсами.

Не менш глибокою була любов А. Фета і до російської природи. Усі пори року: весна, літо, осінь, зима — набули відображення в його поезії. Сам поет неодноразово зізнався, що найбільше йому подобається весна — пора пробудження природи після тривалого зимового анабіозу. Перша травичка, небесна блакить, поява ластівок, теплий дощик, квітучий сад — ці та інші знакові слова, символи втілювали весну в його віршах. Але особливо у весняну пору вражали бджоли. Ось хто є істинним символом життя, радості буття, творчої праці!

Пропаду от тоски я и лени,
Одинокая жизнь не мила,
Сердце ноет, слабеют колени,
в каждый гвоздик душистой сирени.
Распевая вползает пчела.

[5, с. 54].

Як же не любити життя, природу в усіх їхніх проявах! Уранішня і вечірня зорі, зіркова ніч, сонячне світло, весінне небо, літній дощ, жовтий осінній лист, блискучий сніг, ласкавий сонячний ранок, тихі і ясні вечори, зелений ліс, степова стежина, троянда і соловей, море і зірки, небесний грім і тиша полів — усі ці та інші поетичні символи постійно наявні у фетівській поезії. Вони проникнуті глибокими поетичними відчуттями, сприймаються через інтелектуальну інтуїцію рефлексуючого художника слова. Ось один із зразків емоційно-радісного сприйняття весни:

Сад весь в цвету,
Вечер в огне,
Так освежительно — радостно мне!
Вот я стою,
Вот я иду,
Словно таинственной речи я жду.
Эта заря.
Эта весна
Так непостижна, зато так ясна!
Счастья ли полн,
Плачу ли я,
Ты — благодатная тайна моя.

[5, с. 62].

Радісно сприймає поет і літо:

Как здесь свежо под липою густою —
Полдненный зной сюда не проникал,

И тысячи висящих надо мною
Качаются душистых опахал.
[5, с. 64].

Викликає солодкий смуток осінь — необхідний етап у житті природи (і людини), яка готується до тривалого зимового спокою:

И болью сладостно-суровой
Так радо сердце вновь заныть,
И в ночь краснеет лист кленовый,
Что, жизнь любя, не в силах жить.
[5, с. 71].

Поет обожає весну, однак північна природа немислима без зими, глибоких снігів, тріскучих морозів, виючої хуртовини, льодяної холоднечі. Але і це — виявлення життя, і в ньому прихована своя, неповторна чарівність, необхідно тільки з любов'ю сприймати це, здавалося б, назавжди замерзле життя.

На пожитях немых люблю в мороз трескучий
При свете солнечном я снега блеск колючий,
Леса под шапками иль в инее седом,
Да речку звонкую под темно-синим льдом.
[5, с. 72].

А чи можна не любити пори доби? Ранок і день, вечір і ніч — усі вони оспівані поетом і близькі його сердечному сприйняттю. Як поетично тонко і філігранно змалює він ранок, що поступово виступає із темної завіси ночі! Можна просто констатувати: «світає». А можна сказати про це поетичними словами душевно, так, як це робить А. Фет:

Плавню у ночи с чела
Мягкая падает мгла;
С поля широкого тень
Жметя под ближнюю сень;
Жаждою света горя,
Выйти стыдится заря;
Холодно, ясно, бело,
Дрогнуло птицы крыло...
Солнце еще не видать,
А на душе благодать.

[5, с. 110].

Поет радо зустрічає ранішню пору — переддень різноманітного денного життя:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня, и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
 Эти капли — эти слезы,
 Этот пух — не лист,
 Эти горы, эти доли,
 Эти мошки, эти пчелы,
 Этот зык и свист...

[5, с. 302].

Набираючи сили день немовби приглушує чуттєвість, яка поступається місцем раціоналістичному світосприйняттю:

Я полон дум, когда, закрывши вежды,
 Внимаю шум
 Младого дня и молодой надежды;
 Я полон дум.

[5, с. 85].

А як чарують поета вечори, які вони бажані для нього! Майстерно, поетичним пером він змальовує їх, інколи за допомогою лише безособистісних коротких речень:

Прозвучало над ясною рекою,
 Прозвенело в померкшем лугу,
 Прокатилось над рощей немою,
 Засветилось на том берегу

[5, с. 126].

«Летний вечер тих и ясен» — такий же стан і душі поета, що спостерігає, як поступово щезає день, поступаючись місцем вечірнім сутінкам, ось-ось з неба глянуть зірки і засвітяться Чумацький Шлях.

Как незаметно потухают
 Лучи и гаснут под конец!
 С какою негой в них купают
 Деревья пышный свой венец!
 И все таинственней, безмерней
 Их тень растет, растет как сон;
 Как тонко по заре вечерней
 Их легкий очерк вознесен!

[5, с. 127].

«Вечоріє» — складно знайти найприйнятніше слово для сприйняття того стану, який існує між днем, що відходить, і вечором, що настає. Невипадково А. Фет, завершуючи своє поетичне життя, створив цикл вершів, який має назву «Вечірні вогні». Саме в ньому особливо виразно через поетичну «тканину» проступають філософські «візерунки». І слід погодитися з думкою Гегеля про те, що «Сова Мінерви» вилітає в сутінках. «Сова Мінерви», як відомо, — символ мудрості, що була органічно притаманна А. Фету як у «чистому» виді (захоплення німецькою класичною філософією), так і в розкішній поетичній інкрустації.

Але, мабуть, найсокровеннішим джерелом поетичного нахнення для А. Фета (як і для Ф. Тютчева) була ніч, яку він обожнював, їй присвятив найкращі свої вірші. І якщо Ф. Тютчев сприймав ніч здебільше крізь призму космізму — як певне «вікно», відкрите в неосяжний розумом зірковий світ, то А. Фет змальовує її переважно художньо-експресивно — як стан природи, з яким резонує завмираюча від захоплення душа.

«Сияла ночь, луной был полон сад...», — так розпочинає він знаменитий свій вірш-романс, присвячений духовно близькій йому людині — Т. А. Берс (Кузьмінській) [5, с. 100]. Ніч сяє, виблискує алмазами зірок, заворожує душу, викликає німе захоплення і поетичний екстаз.

«Какая ночь! Как воздух чист, как серебристый дремлет лист! — захоплено передає своє відчуття ночі поет. Ніч заспокоює душу і серце, просвітлює розум. Уночі душі стає просторніше. «Смотришь и дышишь, и слышишь дыханье свое», — пише він [5, с. 121].

Полночный свет, ты тот же день:
Белей лишь блеск, чернее тень,
Лишь тоньше запах сочных трав,
Лишь ум светлей, мирнее нрав,
Да вместо страсти хочет грудь
Вот этим воздухом вздохнуть

[5, с. 292].

До останніх днів А. Фет освідчується в любові до життя, до природи.

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятен отовсюду.

[5, с. 38].

Уся цінність життя пізнається лише в порівнянні зі смертю. Цю думку поет проводить в разючому за силою впливу на відчуття і розум вірші «Ніколи». Картину, змальовану в ньому, можна уявити як результат планетарної катастрофи, що знищила життя на нашій планеті: поет проринається від тривалого смертельного сну, розсуває стіліду від часу домовину і залишає склеп. «Пора домой. Вот дома изумятся!», — думає він. Перед ним постає жахлива картина: кругом зима, кучугури снігу, стирчить мертвий ліс, не видно ні сліду, ні стежинок, не чути звуків, усе мовчить, «как царство смерти сказочного мира». Селище спить мертвим сном під сніговою пеленою, лише в безхмарній далечині височіє церква зі зруйнованою дзвіницею.

Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.
Все понял я: земля давно остыла

И вымерла. Кому же берегу
 В груди дыханье? Для кого могила
 Меня вернула? И мое сознание
 С чем связано? И в чем его призвание?
 Куда идти, где некого обнять,
 Там, где в пространстве затерялось время?
 Вернись же, смерть, поторопись принять
 Последней жизни роковое время.
 А ты, застывший труп земли, лети,
 Неся мой труп по вечному пути!

[5, с. 24–25].

Поет описує ситуацію, в якій людське життя в змертвілому середовищі втрачає будь-який сенс і смерть стає більшою цінністю, ніж життя. Для чого і для кого жити, якщо немає Іншого, немає самого життя? Сюжет і зміст цього вірша глибоко символічні: життя людини має сенс і цінність, якщо вона живе у звичному для себе природному та соціальному середовищах, у свій історичний час. В іншому разі вона стає «чужою серед чужих». Гіпотетичне воскресіння людини — представника іншого історичного часу й іншої культурної епохи в новому культурно-історичному середовищі — рівнозначне для неї духовній смерті.

У зрілі роки й особливо наприкінці свого життя душа поета частіше резонує з шопенгауєрівською філософією, і це природно: він старіє, слабнуть фізичні сили. В його віршах усе виразніше звучать раціоналістичні, забарвлені песимізмом нотки.

Жизнь пронеслась без явного следа
 Душа рвалась — кто скажет мне, куда?
 С какой заране избранною целью?
 Но все мечты, все буйство первых дней
 С их радостью — все тише, все ясней
 К последнему подходят новоселью.
 Так, заверша беспутный свой побег,
 С нагих полей летит колючий снег,
 Гонимый ранней, буйною метелью,
 И на лесной остановясь глуши,
 Сбирается в серебряной тиши
 Глубокой и холодной постелью.

[5, с. 25].

«Полуразрушенный, полужилец могилы, о таинствах любви зачем ты нам поешь?». — запитує сам себе поет. Дійсно, чи можливо, чи потрібно прославляти життя, оспівувати кохання, коли вже смерть «стукає у двері»? Він прохає у Бога, у природи, по можливості, легкої смерті — такої, яка притаманна квітці, наприклад, улюбленим троянді або ж конвалії. Потрібно піти з життя так, як сідає сонце за обрій, як гаснуть уранці зорі на нічному небі.

Солнца уже нет, нет и дня неустанных стремлений,
Только закат будет долго чуть зримо гореть;
О, если бы небо сулило без тяжких томлений
Так же и мне, оглянувшись на жизнь, умереть!...

[5, с. 28]

Померти, озирнувшись на життя, — ось чого прохає поет у долі. Життя, таким чином, зовсім не юдоль одних лише страждань, в ньому є добре і прекрасне, є щастя, воно бажане до останнього дня, до останнього подиху.

Душа дрожит, готова вспыхнуть чище.
Хотя давно угас весенний день
И при луне на жизненном кладбище
Страшна и ночь, и собственная тень.

[5, с. 28].

А. Фет немовби поділяє життя на дві складові: життя буденне, матеріальне і життя горне, ідеальне. У вірші «Добро і зло» він пише:

Два мира властвуют от века,
Два равноправных бытия:
Один объемлет человека,
Другой — душа и мысль моя.

[5, с. 22].

Ці два види буття становлять єдине ціле.

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь

[5, с. 22].

У контексті ідеї про співвідношення добра і зла розглядає поет ці дві складові життя. Перша з них — життя емпіричне — асоціюється зі злом і нагадує метафізичну модель життя, яку окреслив А. Шопенгауер: «Перш ніж так упевнено говорити, що життя — благо, яке достойне бажань і нашої вдячності, порівняйте неупереджено суму всіх мислимих радощів, котрі може людина отримати у своєму житті, із сумою всіх мислимих страждань, які трапляються на її шляху. Я вважаю що знайти баланс буде нескладно. Але, по суті, зовсім зайво сперечатися, чого на світі більше — благ чи зла, оскільки вже сам факт існування зла вирішує питання: зло ніколи не гаситься, ніколи не компенсується тим добром, яке існує поряд з ним і після нього: «Тисячі насолод не коштують однієї муки (Петрарка)» [7, с. 67]. Цю філософську думку А. Шопенгауера А. Фет неодноразово ілюструє поетично:

Нет ни надежд, ни сил для битвы —
Лишь, посреди ничтожных смут,

Как гордость дум, как храм молитвы,
Страданья в прошлом встают.

[5, с. 42].

Страждання — атрибут життя повсякденного, яке сповнене й інших негативних феноменів.

Сквозь слез младенческих обманчивой улыбкой
Надежда озарить сумела мне чело,
И вот всю жизнь с тех пор ошибка за ошибкой,
Я все ищу добра — и нахожу лишь зло.

[5, с. 21].

Поет намагається зрозуміти смисл страждань, існування зла і не знаходить відповіді, яка б задовольнила його:

Что ж ты? Зачем — молчат и чувства, и познание.
Чей глаз хоть заглянул на роковое дно?
Ты — это ведь я сам. Ты только отрицание
Всего, что чувствовать, что мне узнать дано

[5, с. 21].

Істинне ж буття — це життя духа, світ ідей і естетичної насолоди. Це світ чистої краси — життя нагадує сон, у ньому немає місця скверні, стражданням. З точки зору А. Шопенгауера, доки існує чиста, естетична радість у цьому спогляданні світу краси, доти людина забуває про муки і страждання повсякденного життя. Про це ж говорив і І. Гете: «Хто бачить людську красу, того ніщо погане не може дістати: людина почуває себе у злагоді із собою і зі світом» [7, с. 452].

У контексті основних естетичних ідей А. Шопенгауера А. Фет поетично інтерпретує іншу складову буття — життя душі і серця.

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.
Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы.
...И этих грез в мировом дуновенье,
Как дым несусь я и таю невольню,
И в этом прозренье, и в этом забвенье
Легко мне жить и дышать мне не больно.

[5, с. 20].

Символічно інтерпретований поетом світ зірок — це антипод світу буденного, це світ мрій і чистої краси. Він і є основним предметом «чистого» мистецтва, зокрема мистецтва поезії. «Только пчела узнает в цветке затаенную сладость, только художник во всем чует прекрасного след», — зауважує А. Фет [5, с. 119].

За світом людських уявлень прихована його сутність — прекрасне, добре, вічне.

Нельзя заботы мелочной
Хотя б на миг не устыдиться,
Нельзя пред вечной красотой
Не петь, не славить, не молиться

[5, с. 60].

«На свете счастья нет, но есть покой и воля», — писав О. Пушкін. Щастя, якщо воно і є, стверджує всією своєю творчістю І. Фет, то лише в ідеальному світі краси.

А счастье где? Не здесь, в среде убогой,
А вот оно как дым.
За ним! За ним! Воздушною дорогой —
И в вечность улетим!

[5, с. 61].

Зазначеному вище розумінню життя як подвійного буття А. Фет залишався вірним до кінця днів, що особливо чітко окреслено в циклі віршів «Вечірні вогні».

А я, по-прежнему смиренный,
Забутый, кинутый в тени.
Стою коленапреклоненный,
И, красотой умиленный.
Зажег вечерние огни

[6, с. 201].

Підсумовуючи своє життя — повсякденне і художньо-творче — А. Фет стверджував, що він не зраджував своїм визначальним філософсько-естетичним принципам. Краса безсмертна, її ж творці, на жаль, смертні. Фізичне життя рано чи пізно закінчується і Парка — богиня смерті — неминуче обірве його нитку. Але життя духа, ідеї триває і після смерті творця — митця, поета, мислителя.

Список літератури

1. Благой Д. Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. А. Фета. В кн.: А. А. Фет. Вечерние огни. — М. : Наука, 1981. — С. 495–635.
2. Булгаков С. Н. Соч. В 2 т. Т. 1. — М. : Наука, 1993. — 603 с.
3. Таранов П. С. Анатомия мудрости: 120 философов: В 2-х тт. Т. 1. — Симферополь : Реноме, 1997. — 624 с.
4. Толстой Л. Н. Исповедь. В чем моя вера? — Л. : Худож. лит., 1990. — 416 с.
5. Фет А. А. Стихотворения. — М. : ГИХЛ, 1956. — 380 с.
6. Фет А. А. Вечерние огни. — М. : Наука, 1981. — 815 с.
7. Шопенгауер А. Избранные произведения. — М. : Просвещение, 1992. — 479 с.

Надійшла до редакції 16.05.2012 р.

ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО РЕЛІГІЙНО МОТИВОВАНОГО ТЕРОРИЗМУ ТА ПОСТСЕКУЛЯРНА КУЛЬТУРА

Розглянуто різні прояви феномену сучасного релігійно мотивованого тероризму, досліджено неможливість однозначно визначити його статус у культурі постсекулярної доби.

Ключові слова: *тероризм, насильство, антикультура, постсекулярна культура, релігія і культура.*

Рассмотрены различные проявления феномена современно-го религиозно мотивированного терроризма, исследована невозможность однозначного определения его статуса в контексте культуры постсекулярной эпохи.

Ключевые слова: *терроризм, насилие, антикультура, постсекулярная культура, религия и культура.*

The paper considered the various manifestations of the phenomenon of contemporary religiously motivated terrorism, and investigated its status in the context of postsecular culture.

Keywords: *terrorism, violence, anticulture, postsecular culture, religion and culture.*

Констатуючи соціологічно засвідчений факт зростання в усьому світові релігійної активності протягом останніх десятиліть, слід відзначити, що ця активність є не тільки позитивною, але й негативною. Одним із деструктивних напрямів її реалізації стали прояви масового насильства, які безпосередньо чи опосередковано виправдовувалися релігійними мотивами. Формами маніфестації цього насильства були не тільки перманентні криваві конфлікти між прибічниками різних релігійних течій у нестабільних регіонах світу, але й безпрецедентні за своєю масовістю та жорстокістю терористичні атаки мирного населення, що відбувалися в далеких від місць безпосереднього релігійного протистояння світових мегаполісах.

Актуальність культурологічного дослідження феномену релігійно мотивованого насильства і, в першу чергу, тероризму, який розпочав «війну без правил» проти громадян багатьох країн на всіх континентах, зумовлена тим, що останній поступово суттєво змінює звичний для нас світ, викривлює та деформує політику й культуру, скеровує їх розвиток у непередбачуваному напрямі, нав'язуючи людству «конфліктну модель» розуміння міжрелігійних і міжкультурних взаємин. Для України, яка є поліконфесійною й полікультурною країною, культурологічні розвідки з означеної теми повинні виконувати охоронну функцію, оскільки кінцевою їх метою є виявлення слабкостей у ментальних основах суспільства та в культурній політиці, на базі якої розбудовується

сучасна українська держава, потенційно вразлива для всіх спокус та загроз, із якими мають справу також ті країни, які не зуміли вчасно запобігти перетворенню своїх громадян на релігійно мотивованих терористів, і ті, що зазнали нападу зі сторони останніх.

Метою статті є відстеження передісторії сучасного релігійно мотивованого тероризму, виявлення його базових характеристик, постановка питання щодо коректності розгляду релігійно мотивованого тероризму як не антикультурного явища, а феномену постсекулярної культури.

Зважаючи на численні й різноманітні виявлення релігійно мотивованої терористичної активності у світі в останні двадцять років, зосередимо увагу на аналізові лише трьох подій, які є репрезентативними, оскільки дозволяють відстежити специфіку проявів загального феномену релігійно мотивованого тероризму в контексті різних культур та «терористичної логіки». Конкретніше, розглянемо випадок газової атаки в токійському метро, здійснену adeptами секти «Аум-Сінрікьо» в березні 1995 р., напад «Аль-Каїди» за допомогою літаків на американські міста 11 вересня 2001 р. та подвійний теракт у Норвегії, скоєний у липні 2011 р. «правим» радикалом Андреасом Брейвіком.

Як зазначає сучасний російський дослідник С. Борисов, феномен тероризму «достатньо вивчений з позицій багатьох соціально-гуманітарних наук, але, якщо не зважати на деякі філософсько-культурологічні праці, він майже не досліджений у філософсько-культурологічному, релігієзнавчому та культурно-антропологічному аспектах» [1, с. 8]. Погоджуючись із такою фактовою оцінкою стану культурологічної розробки проблематики тероризму, серед безлічі досліджень, окрім дисертації самого С. Борисова, відзначимо як важливу для розкриття нашої теми працю американського дослідника Б. Хоффнера [2], у якій проаналізовано історію тероризму, наведена його типологія, визначені політичні, психологічні та соціокультурні аспекти цього явища. Важливою є й присвячена проблематиці «тероризму, влади та насильства» міждисциплінарна антологія текстів західних і українських авторів, опублікована в окремому номері львівського культурологічного часопису «І» [3]. Ця українська антологія, як і антологія текстів французьких інтелектуалів [4], та праці, у яких до обговорення феномену тероризму долучались окремі філософи [5], виникла як реакція світових гуманітаріїв на події 11 вересня 2001 р. в США. Взагалі слід відзначити, що саме американська трагедія найповніше висвітлена та проаналізована в літературі, теракти в Японії розглянуті переважно в загальних працях [2], а статті філософа пост-марксиста С. Жижека [6], українського культуролога М. Найдорфа [13], російського аналітика П. Прохорова [14] описують шокуючий теракт у Норвегії. Стосовно ж аналітики

релігійних аспектів тероризму, то вона наявна в статтях українських авторів А. Аріостової [7] та В. Єленського [8].

У сучасному українському законодавстві поняття «тероризм» визначається як «суспільно небезпечна діяльність, яка полягає у свідомому, цілеспрямованому застосуванні насильства — захоплення заручників, підпали, вбивства, тортури, залякування населення й органів влади або вчинення інших посягань на життя чи здоров'я ні в чому не винних людей або погрози вчинення злочинних дій з метою досягнення злочинних цілей» [10]. Але в перші роки Великої французької революції, коли виник цей термін, «за іронією долі, тероризм у своєму первинному значенні був тісно пов'язаний з ідеями добродетельності й демократичними поглядами», а «єдиною його метою і виправданням слугувало створення «нового й кращого суспільства» замість старої, невиліковно корумпованої й недемократичної політичної системи» [2, с. 8]. Пізніше термін «тероризм» став позначати будь-які злочини проти офіційної влади з відкритим кримінальним підтекстом, а потім, із середини XIX ст., у борців італійського національного руху з'явилася теорія про терор як «пропаганду дією», ефективнішу, ніж мирні заклики до революційного повстання. Таке розуміння тероризму сповідували й російські народовольці, й українські терористичні угруповання початку XX ст.

У 30-х рр. XX ст. значення терміна «тероризм» знову змінилося. Тепер він позначав масові репресії в тоталітарних державах, але вже після Другої світової війни терор знову став «революційним»: його почали активно використовувати «борці за свободу», тобто представники антиколоніальних рухів на Близькому Сході та в Африці. У 70-х рр., тероризм асоціювався з діяльністю лівих угруповань, що розпочали збройну боротьбу проти пануючої на Заході капіталістичної системи. Перетворення тероризму на «міжнародний» датується 1968 р., коли палестинські терористи з метою привернення уваги світової спільноти до палестино-ізраїльського протистояння захопили пасажирський лайнер ізраїльської авіакомпанії «Ель-Аль», який прямував із Риму до Тель-Авіва.

Сучасний релігійний тероризм, який продовжує тисячолітню історію специфічного релігійного насильства, — це явище, що виникло лише наприкінці секулярного XX ст., коли, як зазначено вище, терор мав переважно не релігійні, а етнонаціональні й ідеологічні мотиви. Поновлення релігійної мотивації тероризму пов'язується з перемогою ісламської революції в Ірані, де після 1979 р. виникли перші «сучасні» релігійні терористичні групи, що набули можливості реалізувати ідею релігійної війни «джихаду» проти «невірних» як елементу політики ісламської держави.

Відзначивши, що «з 1980-х релігійний тероризм був пов'язаний з більшістю світових релігій, а також з менш значними сектами

й культурами» [2, с. 109] та що вже на початок ХХІ ст. кількість релігійно вмотивованих терористичних угруповань зроста майже до 68 % від їх загальної кількості (170) [7], стисло охарактеризуємо три обрані для аналізу акти релігійно вмотивованого терору.

Теракт, здійснений сектою «Аум-Сінрікьо» («Вища істина») з використанням газу зарину в токійському метро 20 березня 1995 р., призвів до загибелі 12 та травмування більше 5000 осіб. Особливістю цього теракту було не тільки те, що він скоєний адептами штучно створеного синкретичного релігійного руху, але й у способі, який обрав лідер організації Секо Асахара для знищення мирних громадян своєї країни: уперше в історії людства секта використала для терористичної атаки вироблену власноруч хімічну зброю. Ідеологія заснованої в 1987 р. організації Асахари базувалася на поєднанні різноманітних елементів буддизму, індуїзму та християнських апокаліптичних поглядів, а також пророцтв Нострадамуса і традиційного для частини японського суспільства антиамериканізму. У Японії, де на момент виникнення секти вже налічувалося близько 183 тис. різних культів, вона мала величезний успіх, залучивши до своїх лав тисячі молодих японців, більшість із яких були випускниками престижних університетів, розчарованими в суспільстві, захопленому лише кар'єрою, технологіями й зароблянням грошей. Філіали секти були відкриті в багатьох країнах, а її адепти масово з'явилися також у Росії та Україні. Асахара запропонував послідовникам варіант східного «духовного» вчення, мета якого «звільнення людей від хвороб, досягнення щастя в цьому світі, Просвітлення й Визволення» [11]. Однак доповненням до цієї частини «вчення істини» була також доктрина про швидке наближення Апокаліпсису та спасіння в битві зі «світовим злом» (яке втілювали в собі США та всі ті, хто не визнавав ідей Асахари) лише «обраних», котрі сліпо підкорюються волі вчителя та месії, яким назвав себе харизматичний лідер. У 1993 р. Асахара започаткував програму з накопичення сектою всіх видів традиційної та нетрадиційної зброї для «запобігання Апокаліпсису». Фінансові можливості секти були настільки великі, що вона планувала розпочати роботи зі створення не тільки хімічної, але і ядерної зброї з метою пізніше здійснити політичний переворот у Японії та розпочати війну проти сил «зла» в усьому світі. Газова атака в метро, однак, не була початком цієї «останньої» війни, а стала лише спробою секти відволікти від себе увагу поліції, яка почала розслідування її злочинної діяльності.

На відміну від теракту в Японії, який мав відносно локальний характер і переважно внутрішній резонанс, теракт 11 вересня 2001 р. в США призвів до загибелі 3000 осіб, що викликало шок у більшій частині людства (за виключенням близькосхідних супротивників політики Америки). Вказуючи на медіаефект, який

виник унаслідок можливості спостерігати руйнацію атакованих літаками веж WTC у прямій міжнародній телетрансляції, видатний німецький філософ Ю. Габермас оголосив нью-йоркський теракт «першою весвітньою історичною подією в прямому значенні цього слова» [5, с. 28]. Можна відзначити такі особливості цього теракту. По-перше, його здійснено не тільки з використанням сучасної техніки (літаків) замість зброї, але й за участю терористів-смертників, які керували цією зброєю. По-друге, теракт планувався так, щоб дати максимальний символічний та медійний ефект. По-третє, ідеологічною основою атаки смертників стала доктрина ісламського «джихаду» — священної релігійної війни проти «невірних». По-четверте, теракт був запланований і скоєний транснаціональною терористичною організацією, яка добре пристосувалася до дій в умовах глобалізації. Мотивами теракту, записаними в установчому документі «Аль-Каїди» під назвою «Джихад проти євреїв і хрестоносців», були незадоволення арабського світу підтримкою Америкою політики Ізраїля, втручанням американського уряду у внутрішні справи арабських держав і присутністю військ США на території священної для мусульман землі Саудівської Аравії. Фактично цей текст, згідно з яким «убивство американців — як військових, так і цивільних, а також їхніх союзників — це обов'язок кожного правовірного мусульманина, який повинен використовувати для цього будь-яку відповідну можливість, де б він не перебував», був оголошенням тотальної війни проти народу Америки [12].

Характеризуючи терористичний акт, скоєний «культурологічним убивцем» [14] Андерсом Брейвіком, жертвами якого під час вибухів в урядовому кварталі Осло та розстрілів молодіжного табору на острові Утойя стали 77 осіб, слід зазначити, що особливістю цього подвійного теракту було те, що він відбувся в благополучній країні північної Європи, був спланований та здійснений однією людиною, мав як політичний (антимультікультуралізм), так і релігійний (квазіхристиянський антиісламізм) мотиви. Терорист, суд над яким розпочався нещодавно в Осло, не визнає своєї вини, стверджуючи, що він є не холоднокровним злочинцем, а «лицарем ордену тамплієрів», який розпочав свій «хрестовий похід» проти «мусульманської змови» в Європі та всіх тих, хто інтелектуально чи політично сприяє перемозі цієї змови, тобто філософів лівого напрямку, мультикультуралістів, владних інституцій Євросоюзу й інших громадян, котрі активно або пасивно підтримують ідею мирного співіснування представників різних націй у Європі. Свої аргументи Брейвік виклав на 1500 сторінках маніфесту під назвою «1983. Європейська декларація незалежності». Цей текст на перший погляд дуже нагадує велетенську дисертацію з культурології, оскільки наявні культурологічна постановка проблеми,

огляд та критика відповідних джерел, теоретичні, філософські, політологічні та соціологічні екскурси, також додаються списки літератури, практичні рекомендації щодо реалізації плану націоналістичного «очищення» Європи. За задумом Брейвіка, теракт та відкритий суд над ним є вдалою маркетинговою стратегією з утілення ідеї квазіхристиянського «джихаду» у свідомість обезволенних мультикультуралістом європейців.

Якщо після всього сказаного спробувати визначити окремі загальні ознаки релігійно мотивованого тероризму, які свідчать про його велику небезпеку для суспільства та культури, то можна відзначити, що: 1) на відміну від секулярного тероризму, пов'язаного з політичними, моральними чи практичними нормами, релігійно обґрунтований тероризм нічим не стримується: для нього не існує загальнолюдських норм і культурних цінностей — натомість він визнає своїм священним обов'язком нести насильство всім тим, хто не сповідує однієї з терористами релігії або не входить до їхньої релігійної громади; 2) поширенню релігійно мотивованого тероризму складно запобігти, оскільки він не тільки паразитує на релігійних почуттях людей, їх бажанні виконувати «святу справу», але й удало адаптується до умов глобалізації, утворюючи законспіровані «мережеві, децентралізовані структури різного типу зі стійкими каналами переміщення й перерозподілу ресурсів (економічних, фінансових, кадрових тощо) всередині мережі» [7]; 3) релігійно мотивований тероризм тяжіє до максимальної ефективності й ефектності своїх дій, для чого без жодних вагань намагається використовувати високотехнологічну зброю й активно застосовує специфічні медіатехнології, що сприяють поширенню терористичних ідей у світі, залякувати та деморалізувати населення нагнітанням атмосфери незахищеності, невротичного страху, масової істерії та суспільної паніки.

Намагаючись з'ясувати, яке відношення релігійно мотивований тероризм має до постсекулярної культури, тобто форми культури, яка нині стверджує своє існування в глобальному масштабі внаслідок того, що релігія знову стає повноправним агентом культурного впливу не тільки в традиційних, але й у постіндустріальних секулярних суспільствах, можна констатувати, що це питання є дискусійним: у культурологічних дослідженнях нині немає єдиної точки зору щодо того, коректно взагалі розглядати тероризм як культурний феномен чи ні. Якщо розуміти «культуру» як простір позитивних відносин, тобто відносин, які щось стверджують, то тероризм не є «культурою». Його слід розглядати як «аккультуру» або «антикультуру», і, відповідно, релігійно мотивований тероризм не стосується постсекулярної культури. Але якщо прийняти небезпідставну точку зору А. Флієра, котрий стверджує, що «заборона, покарання і навіть убивство — це такі

самі тривіальні функції культури, як виховання й освіта. Гільйо-тина — такий же інструмент культури, як і скрипка» [9, с. 250], то тероризм слід розглядати як культурне явище, яке є маніфестацією постсекулярної культури, аналогічною за своїм культурним статусом, наприклад, із релігійно ангажованим кінематографом Андрія Тарковського. Утім, створення теорії постсекулярної культури, в рамках якої можливо коректно описати релігійно мотивований тероризм та фільми Тарковського як одночасно проявлені феномени постсекулярної культури, це делікатна справа, яка потребує додаткових ґрунтовних досліджень та відповідної методології, а, можливо, також перегляду базових категорій і концептуальних основ усієї культурологічної науки.

Сучасний релігійно мотивований тероризм — це цілком реальна загроза не тільки для окремих людей чи окремих країн, але й для людства в цілому, оскільки, як свідчить наведений нами матеріал, і традиційні релігії, і новітні релігійні рухи, репрезентовані нині по всій планеті, потенційно несуть у собі можливість виправдати жахливі акти насильства, масштаб яких може бути значно більшим, ніж це було в минулому. Основою ідеології релігійно мотивованого тероризму (що пояснює масовість жертв терактів цього типу) є чорно-біле бачення світу, де всі, хто не поділяє або ігнорує погляди терориста та його релігійні переконання, ототожнюються зі «світовим злом». Його дозволяється знищувати будь-якими засобами, навіть хімічною або ядерною зброєю, бо терорист ототожнює свої дії з дією Бога-Карателя, у якого немає місця для поблажливості до співвітчизників, жінок та дітей, немає вибачення «невірним», навіть якщо ним буде батько чи мати терориста. Як свідчить випадок Андреаса Брейвіка, який проголосив свій «хрестовий похід» проти імігрантів з ісламських країн у відповідь на «джихад» «Аль-Каїди», одне релігійно мотивоване насильство в сучасному світі породжує інше, і ніхто не може передбачити, наскільки тривалим буде цей цикл і чи буде він колись зупинений.

В Україні, де є осередки, мабуть, усіх нових і старих релігійних рухів, існують групи ісламських фундаменталістів і різні «праві» націоналістичні угруповання, що відкрито чи завуальовано поділяють ідеологію Брейвіка і мають неабияку популярність серед молоді, загроза релігійно мотивованого тероризму є достатньо високою. «Нинішня Україна — держава з величезним потенціалом культурного протистояння. І хоча нині воно є відверто дрібним порівняно з конфліктами «християнство-іслам» чи «Європа-прибульці», в перспективі, якщо нічого не зробити, може набути найсерйозніших форм» [15]. Безперечно, релігію в нашій країні слід захищати від спроб її використання для розпалювання будь-якого протистояння, і це повинно стати не просто риторикою стосовно

«чужих проблем», а одним із напрямів культурної політики України, яку необхідно розбудовувати з урахуванням як досягнень, так і невдач західного «мультикультуралізму» та європейських спроб створення толерантного постсекулярного суспільства.

Хоча статус тероризму взагалі й релігійно мотивованого тероризму зокрема ще й досі залишається невизначеним у рамках культури, подальший розгляд його в контексті проблематики постсекулярності може бути плідним як у теоретичному, так і в практичному сенсі. Серед іншого в подальшому слід дослідити тему релігійно мотивованого тероризму в кінематографі та літературі останніх десятиліть, що надасть змоги докладно простежити вплив цього явища на сучасну культуру.

Список літератури

1. Борисов С. Н. Философско-культурологический анализ феномена терроризма в мире традиционализма и современности / С. Н. Борисов Дис. канд. филос. наук по спец. 09.00.13 — «Религиоведение, философская антропология, философия культуры». — Белгород: БГУ, 2005. — 162 с.
2. Хоффман Б. Терроризм — взгляд изнутри / Б. Хоффман. — М.: Ультра. Культура, 2003. — 264 с.
3. Ї: Незалежний культурологічний часопис. «Насильство. Влада. Терор» . — 2002. — № 25. — 320 с.
4. Мир в войне: победители и побежденные. 11 сентября глазами французских интеллектуалов. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2003. — 203 с.
5. Philosophy in a time of terror: dialogues with Jrgen Habermas and Jacques Derrida / [interviewed by] Giovanni Borradori. — Chicago: The University of Chicago Press, 2003. — 207 p.
6. Жижек С. Казус Брейвика, или чего хочет Европа? [Электронный ресурс] / С. Жижек. Режим доступа: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Kazus-Brejvika-ili-chego-hochet-Evropa>
7. Аріостова А. Релігійне підґрунтя міжнародного тероризму [Електронний ресурс] / А. Аріостова. Режим доступу: <http://www.religion.in.ua/main/analitica/11409-religijne-pidruntya-mizhnarodnogo-terorizmu.html>
8. Єленський В. Хто і кому молитиметься у ХХІ столітті від Різдва Христова / В. Єленський // Критика. — 2009. — №. 1 — 2. — С. 14-19.
9. Флиер А. Я. Культура как репрессия / А. Флиер // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Том I: Теория культуры / отв. ред. Д. Л. Спивак. — СПб.: Алетейя, 2008. — С. 242-251.
10. Закон України «Про боротьбу з тероризмом» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://zakon.nau.ua/doc/?uid=1088.182.0>
11. Аум Синрикё [Электронный ресурс]. Режим доступа:<http://sinrikyo.livejournal.com/>
12. Jihad Against Jews and Crusaders [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.fas.org/irp/world/para/docs/980223-fatwa.htm>

13. Найдорф М. Н. Сугубо частный террор (массовый расстрел в Норвегии). [Электронный ресурс] / М. Найдорф. Режим доступа: http://sites.google.com/site/marknaydorftexts/general_articles/sugubocastnyj-terror
14. Прохоров П. Что будет с Норвегией после терактов. [Электронный ресурс] / П. Прохоров. Режим доступа: http://slon.ru/world/chto_budet_s_norvegiey_posle_teraktov-604299.xhtml
15. Комаров Л. Террорист Брейвик и угроза для Украины [Электронный ресурс] / Л. Комаров. Режим доступа: <http://glavred.info/archive/2012/04/24/145411-0.html>

Надійшла до редакції 22.05.2012 р.

УДК [37.016:008:7]:37.091.33

А. Б. УЛИЩЕНКО

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ: СУЧАСНІ ПРІОРИТЕТИ

Розглянуто завдання курсу «Методика викладання художньої культури в загальноосвітніх навчальних закладах», визначено основні компетенції, яких необхідно набувати майбутнім учителям у контексті діалогічного гуманістично спрямованого освітнього процесу.

Ключові слова: *художньо-естетичний розвиток учнів, культурно-антропологічний підхід, екзистенціально-діалогічна концепція викладання, діалогічна взаємодія.*

Рассмотрены задания курса «Методика преподавания художественной культуры в общеобразовательных учебных учреждениях», определены основные компетенции, которые необходимо приобретать будущим учителям в контексте диалогического гуманистически направленного образовательного процесса.

Ключевые слова: *художественно-эстетическое развитие учеников, культурно-антропологический подход, экзистенциально-диалогическая концепция преподавания, диалогическое взаимодействие.*

In the article accents are done on the tasks of the course «Method of teaching of artistic culture in secondary schools», defined basic competences which is necessary for future teachers in the context of dialogue aimed humanistic educational process.

Key words: *art and aesthetic growth of students, cultural and anthropological approach, existential-dialogic conception of teaching, dialogic cooperation.*

Навчальний предмет «Художня культура», що з 2009 р. введений до інваріантної складової планів загальноосвітніх навчальних

закладів, формуючи естетичне ставлення учнів до мистецтва, разом з іншими предметами культурологічного циклу покликаний формувати високу духовність сучасної молоді людини. Проблематика викладання цієї дисципліни присвячено праці О. Шолокової, Н. Миропольської, Л. Пешикової, Л. Аристової, Н. Волкович та інших. Однак і сьогодні актуально звучить твердження, що «нині спостерігається нерозвиненість емоційно-почуттєвої сфери, низький рівень естетичної культури школярів, відсутність справжньої духовності з одночасним превалюванням однобічного та спрощеного ставлення до мистецтва як до розваги, що призводить до зниження морально-естетичних критеріїв особистості» [1; 4]. На часі залишається і пошук конкретних шляхів фахової діяльності вчителя художньої культури, спрямованої на залучення школярів до змістовного діалогу з кращими пам'ятками, створеними людською цивілізацією, на збагачення емоційно-естетичного досвіду.

Метою статті є розгляд пріоритетних завдань курсу, орієнтованого на підготовку студентів-культурологів до педагогічної роботи «Методика викладання художньої культури в загальноосвітніх навчальних закладах», а також визначення основних компетенцій, яких необхідно набувати майбутнім учителям у контексті діалогічного гуманістично спрямованого освітнього процесу.

Сучасна система загальної середньої освіти вже не може задовольнятися пасивним запам'ятовуванням інформації, оскільки її обсяг такий великий і різноманітний, що неактивна, незацікавлена свідомість не може її засвоювати і практично застосовувати в житті. Тому успішне, ефективне навчання у XXI ст. можливе тільки за умови створення мотивації до творчої активності — визначальної умови духовного, інтелектуального розвитку особистості. Саме на це і спрямована визначена програмою для 9–11-х класів мета вивчення художньої культури в загальноосвітніх навчальних закладах, яка полягає «в особистісному художньо-естетичному розвитку учнів, формуванні у них світоглядних орієнтацій і компетенцій у сфері художньої культури, вихованні потреби у творчій самореалізації та духовному самовдосконаленні у процесі опанування цінностей української та зарубіжної культури» [3; 3].

Обираючи певну систему методів, прийомів, різноманітних навчальних ситуацій, учитель художньої культури має на меті передусім не засвоєння старшокласниками конкретної інформації, що пов'язана з теорією та історією різних видів мистецтва, а формування особистісного ставлення індивіда до світу естетичних цінностей. Тому система фахового навчання в педагогічному вищому навчальному закладі передбачає поряд з теоретичним осмисленням студентами сутності навчально-виховного процесу посилення уваги до розвитку практичних умінь виконувати професійні функції, до професійного розвитку особистості самого вчителя.

Викладання художньої культури мотивує вчителя до постійної роботи, спрямованої на вдосконалення своєї педагогічної майстерності, що реалізується в ефективному керівництві навчальним процесом, до високого рівня технологічності в організації дидактичної взаємодії і надає можливості досягати запланованих результатів у дуже стислі відведені програмою часові межі.

Вважаємо за доцільне зупинитися на окремих пріоритетах в опануванні студентами методики викладання художньої культури, які мають бути зацентовані в процесі вивчення курсу.

Як галузь педагогічного знання методика викладання художньої культури спрямовує свої зусилля на вдосконалення змісту, структури і системи мистецької освіти учнів протягом усіх років навчання в школі на основі культурно-антропологічного підходу, на пошук методів, прийомів, видів навчальної діяльності, найдоцільніших у контексті виховання ціннісного ставлення до надбань людства.

Найвища педагогічна результативність у підготовці майбутнього вчителя культурологічних дисциплін, який дійшов висновку про особистісну значущість саме антропологічного виміру у своїй діяльності, досягається за умови, коли опанування навчального матеріалу курсу відбувається у двох площинах: теоретичному (на лекціях і семінарах) та практичному (в системі педагогічних практик).

Сучасна методика викладання художньої культури орієнтується передусім на ті форми роботи, що сприяють усебічній активізації пізнавальної діяльності і надають творчій спрямованості діалогу школярів зі здобутками художньої культури. Тому, зосереджуючи увагу студентів на психолого-педагогічних засадах викладання шкільного курсу «Художня культура», маємо на меті формування в майбутніх учителів переконання, що методична концепція організації дидактичної взаємодії зі старшокласниками, обраний для уроку ілюстративний матеріал покликаний створити інформаційно-комунікативний простір на уроці, сприятливий для емоційно забарвленого діалогу, «у якому реалізуються екзистенція художнього твору, екзистенція учня і екзистенція вчителя: твір починає своє вічно оновлюване існування; дитина обирає себе саме такою, а не іншою» [8; 42]. Такий діалог є багатовекторним, оскільки відбувається не тільки з однокласниками, з учителем, а й з внутрішнім «Я» особистості, з самим мистецьким явищем. «Цінуючи духовне начало в іншому, ми розвиваємо його і в собі» [2; 207] — ця думка психолога може стати вихідною для вчителя, оскільки його надзавдання — досягти найвищого рівня такого діалогу — духовного. Для педагога це вершина педагогічної майстерності, на яку він сходить протягом усього свого фахового життя, прагнучи передати своє розуміння скарбів художньої культури

людства і зацікавити учнів. Непросто комунікацію на такому рівні зробити визначальною у своїй роботі з усіма старшокласниками, однак цілковита її відсутність свідчить про формальне, байдуже ставлення педагога до роботи, про зневіру у своїх здібностях, а це може призвести до емоційного вигорання.

Реагування на дії вчителя під час спілкування на уроці передбачає не тільки віддзеркалення здобутих учнями знань, а й, звісно, аналіз одержаної інформації, роздуми над нею. Педагог має бути орієнтованим передусім на внутрішній світ учнів, на особистісно значущі смисли, що виникають у свідомості в процесі роботи з новим матеріалом. Отже, важливим змістом гуманістичної взаємодії є відкрита система знань і ціннісних відносин, сформованих у сприятливому комунікативному просторі. У цьому сенсі важливою є не зовнішня ефектність методичних прийомів, створених навчальних ситуацій, а глибинне проникнення в сутність здобутих знань. Саме такий процес і надає можливості старшокласникові дійти суто індивідуального розуміння необхідності для власного духовного зростання здобутих на уроках художньої культури знань. А це відбувається тільки за умови активної та зацікавленої участі учнів в інтерпретації творів мистецтва, під час якої жодна висловлена думка не буде сприйнята ні вчителем, ні однокласниками як неправильна (йдеться, звичайно, не про конкретний факт, який потребує запам'ятовування, а про індивідуальну рецепцію твору).

Світ культури з його мовою символів є тим засобом виховання, що стимулює особистість до саморозвитку, духовного збагачення. Не розуміючи символики, людина не може адекватно сприймати здобутки культури, вести внутрішній діалог з твором мистецтва, отримувати естетичну насолоду і дійти значущих для себе висновків. Розуміння мови культури й оволодіння нею надає здатності до оцінки й самооцінки, до екзистенційного вибору, до культурної самоідентифікації. Тому на уроках художньої культури має більше уваги приділятися з'ясуванню особливостей символічної мови мистецтва, а не акумулюванню різноманітних відомостей. Обсяг інформації стрімко зростає, є знанневий підхід під час вивчення предметів культурологічного циклу стає досить вузьким: сума закарбованих у пам'яті певних фактів, пов'язаних з історією культури, обізнаність з художніми творами можуть поєднуватися з байдужістю, відсутністю емпатійного ставлення до мистецтва.

Актуальним залишається і емпатійне розуміння учня педагогом, звернення до внутрішнього, особистісного світу сучасного школяра: «...складова, що забезпечує атмосферу самостійного (такого, що ґрунтується на власному досвіді) навчання — це емпатійне розуміння. Коли вчитель здатен зрозуміти реакції учня, коли він відчуває, як учень сприймає процес навчання, ймовірність

успішного навчання в такому разі значно підвищується» [7; 231]. Саме такий підхід до визначення пріоритетів у методиці викладання відкриває шлях до самореалізації, самоактуалізації, тобто до органічного втілення в освітньому процесі навчального закладу функцій культури пізнавальної, інформативної, світоглядної, комунікативної, аксіологічної, виховної.

Осягнення символічної мови мистецтва сприяє глибинному розумінню художнього твору, культурних смислів явищ, які розглядаються, формуванню переконань, є передумовою сходження до найвищого рівня комунікації — духовного діалогу.

Акцентуючи увагу студентів, які вивчають дисципліну «Методика викладання художньої культури в загальноосвітній школі», на психолого-педагогічних засадах, про які йшлося вище, пропонуємо різноманітні практичні завдання. Наведемо деякі з них:

Завдання 1 (передбачає застосування елементів рольової гри)

Презентуйте уявне інтерв'ю з відомим діячем культури (запитання і відповіді мають бути орієнтовані на створення психологічного портрета митця, на відображення неординарності його творчої особистості).

Завдання 2

Сформулюйте 5 тем дослідницьких мініпроектів. Обґрунтуйте доцільність запропонованих тем, посилаючись на вимоги програми вивчення курсу «Художня культура» в школі. Підготуйте звернення до учнів (слово вчителя має зацікавити, створити мотивацію до пошуку й узагальнення необхідної інформації про явища української та світової культури, про дискусійні питання, пов'язані з їхнім дослідженням).

Завдання 3

Змодельуйте фрагмент уроку й обґрунтуйте запропоновану методичну концепцію.

Орієнтовна тематика фрагментів уроків за програмою курсу «Художня культура» (9 клас):

1. Мистецтво — основа художньої культури.
2. Види і мова мистецтв. Поняття «образ» у мистецтві.
3. Світ людини й образ світу в мистецьких шедеврах.
4. Жанрова палітра музичного мистецтва.
5. Художня культура як духовне явище.
6. Віртуальна подорож: «Прогулянка Акрополем» («Сім чудес світу», «Мої улюблені вулиці, площі, будівлі»)
7. Цікаві факти з життя та творчості відомих майстрів театру: актора, режисера, художника.
8. Тема Добра і Краси у творах мистецтва.
9. Віртуальна подорож «Провідні музеї України».
10. Віртуальна подорож «Пам'ятні місця України, пов'язані із життям відомих українських письменників.

Завданню, що було пов'язане з підготовкою фрагмента уроку художньої культури, передує підготовчий етап, на якому увага студентів зосереджується на емоційній, зацікавленій інтерпретації творів образотворчого мистецтва, на доцільності використання екзистенційної наочності. «Це — той феномен, який наочністю може бути названий дуже умовно, бо ж ідеться про унаочнення твору, наукової думки або біографії письменника власним, учительським досвідом, порухом душі, сприйняттям і осмисленням» [8; 167].

На наш погляд, особистісне, емоційне сприйняття творів живопису студенти, що презентували фрагменти уроків, присвячених творчості українських митців, показали у таких, наприклад, висловлюваннях:

Гарним і могутнім постає Дніпро в пейзажних картинах видатного українського педагога, критика і громадського діяча Миколи Івановича Мурашка — «Над Дніпром», «Дніпро», «Вид на Дніпро».

Ясний літній день. Тихо, безвітряно. Сонце ніжно пестить землю, лагідним теплом зігріває синьо-голубу дніпрову воду. Ліворуч від нас два дерева на краю високого берега. Листя на них темно-зелене, подекуди жовтаве, бо вже десь середина літа. Внизу видніється стежка, що поросла густою травою. Дніпро-Славути могутньо несе свої води аж ген до обрію. Вони тихі, спокійні. Вдалечині розкидано невеличкі острівці. І над усією цією красою голубе, ясне, урочисте небо.

Картина створює світлий, радісний настрій. Коли роздивляючись її, виникає нестримне бажання самому опинитися на мальовничих схилах Дніпра, помилуватися його чудовими краєвидами, величною красою.

Чудовий пейзаж М. І. Мурашка спонукає задуматися про те, що від усіх нас залежить, чи збережеться неповторна краса природи рідної України для нащадків.

Лунають над степом чарівні звуки кобзи. Співає козак і пильно вдивляється в далечінь, туди, звідки котить свої сивії хвилі Дніпро-Славути. Такі перші думки й відчуття викликає картина Михайла Деревуса «Народження пісні».

Узяв козак кобзу, ніжно перебрав пальцями дзвінки струни, і залунала пісня, в якій, мабуть, поєдналося все: і сум за рідною домівкою, і біль за полеглими друзями, і ненависть до ворогів неньки-України. Зосереджено дивиться козаченько вдалину, а пісня його лунає степом, її чує кінь вороний, чують чайки, чують високі козацькі могили.

Поривчастий вітер розвіває його оселедець. Густі чорні брови насуپлені, а широко вуса підкреслюють мужнє підборіддя.

Вороний красень-кінь ніби поділяє сум свого хазяїна.

Небо затагнули грозові хмари, проте де-не-де проглядає шматочок чистої блакиті. Дме вітер, наче накликає бурю. Чайки низько кружляють над водою, віщуючи наближення зливи.

На другому плані картини на тлі рожево-сірого неба височіє самотня могила. Великий хрест над нею свідчить, що тут поховано християнина, мабуть, козака.

Ось і сумує біля могили друга запорожець, згадає і тяжкі бої, і веселі козацькі розваги. А може, згадав він своїх стареньких батьків і свою красуню-дружину? Хто знає?!

А звуки кобзи спливають над степом, і так народжується пісня, якій жити у віках.

Отже, орієнтуючись на особливості психолого-педагогічного підґрунтя організації навчальної взаємодії на уроках художньої культури в старших класах загальноосвітньої школи, вважаємо за доцільне вивчення дисципліни «Методика викладання художньої культури» підпорядкувати формуванню в майбутніх педагогів таких компетенцій і компетентностей:

- розуміння основ історії і теорії художньої культури;
- знання теоретико-методологічних і методичних аспектів художньо-естетичної освіти дітей;
- розуміння сутності професійного педагогічного спілкування як діалогу і вміння реалізувати критерії діалогічної взаємодії на уроках художньої культури, а також під час позаурочної діяльності;
- усвідомлення сутності психолого-педагогічних вимог до організації дидактичної взаємодії на уроках художньої культури;
- усвідомлення особливостей вікової психології, а також психології сприйняття мистецтва;
- усвідомлення доцільності застосування певних методів, навчальних прийомів у структурі уроків різних типів відповідно до поставленої навчальної, виховної та розвивальної мети;
- знання прийомів організації інтерсуб'єктної взаємодії на різних етапах уроку, вміння самостійно і кваліфіковано будувати урок на основі принципів проблематизації змісту художньої культури, художньо-педагогічної драматургії, що інтегрує проблемне виховання засобами мистецтва безпосередньо в процес вивчення мистецтва;
- готовність і спроможність формувати у старшокласників ціннісні пріоритети духовно багатой особистості, яка усвідомлює органічність крос-культурних зв'язків високої культури і культури повсякденності;

- знання методів мистецтвознавчого аналізу творів мистецтва;
- здатність здійснювати творчий підхід до організації діалогічного навчального процесу на уроках художньої культури;
- уміння інтерпретувати мистецькі твори;
- набуття первинних умінь використовувати діяльнісні методи у викладанні предмета з метою переорієнтації школярів на самостійне і критичне використання здобутих знань та набутих умінь у різноманітних життєвих ситуаціях;
- організовувати художньо-педагогічну взаємодію в різних формах діалогу з творами мистецтва.

Вважаємо, що такі пріоритети у викладанні дисципліни, порівняно нової у вищих навчальних закладах України, визначають перспективи пошуку психологічно доцільних і ефективних методичних прийомів, навчальних ситуацій, які створюватимуть у студентів-культурологів позитивну мотивацію до роботи зі шкільною молоддю. Зорієнтованість методики художньої культури на формування особистісно значущих цінностей допоможе майбутнім учителям набувати фахової майстерності, відкривати нові вектори діалогічної взаємодії в процесі педагогічної комунікації.

Список літератури

1. Аристова Л. С. Формування у старшокласників естетичного ставлення до мистецтва в процесі вивчення художньої культури : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Л. С. Аристова; Ін-т пробл. виховання АПН України. — К., 2008. — 235 с.
2. Добрович А. Б. Анатомія діалога / А. Б. Добрович // Хрестоматія по педагогічній психології. — М. : Международная психологическая академия, 1995. — С. 182–215.
3. Масол Л. М. Художня культура : програма для загальноосвітніх навчальних закладів художньо-естетичного напрямку 10-11 класи (профільний рівень) / Л. Масол, Н. Є. Миропольська // Мистецтво та освіта : наук.-метод. журнал. — 2010. — № 1. — С. 2–11.
4. Методика преподавания мировой и отечественной художественной культуры : пособие / Н.А. Волкович, Н.Н. Беспамятных, Н.Б. Журавлева. — Гродно: ГрГУ, 2002. — 102 с.
5. Миропольська Н. Є. Формування художньої культури учнів загальноосвітньої школи засобами мистецтва слова : дис... д-ра пед. наук: 13.00.01 / Інститут проблем виховання АПН України. — К., 2003. — 414 с.
6. Пешикова Л. В. Методика преподавания мировой художественной культуры : пособие для учителя. — М. : Владос, 2003. — 96 с.
7. Роджерс К. Свобода учиться / Карл Роджерс, Фрейберг Джером. — М. : Смысл, 2002. — 527 с.
8. Токмань Г. Л. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенціально-діалогічна концепція / Г. Л. Токмань. — К. : Міленіум, 2002. — 320 с.

9. Щолокова О. П. Методика викладання світової художньої культури : підручник для студ. пед. ун-тів / О. П. Щолокова. — Вид. 2-е — К. : Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. — 288 с.

Надійшла до редакції 24.04.2012 р.

УДК 130.2:81

О. М. КУЛАКОВА

СЛОВО В СИСТЕМІ МОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ

На основі аналізу слова як ключового елементу всіх культурних аспектів мовної комунікації обґрунтовано, що елементи слова є певною єдністю, в кожній ланці якої можливі всі зумовлені культурною формою узагальнення і розуміння дійсності.

Ключові слова: *слово, мовна комунікація, фонема, морфема, семема.*

На основе анализа слова как ключевого элемента всех культурных аспектов языковой коммуникации обосновано, что элементы слова являются определенной целостностью, в каждой цепи которой возможны все обусловленные формой обобщения и понимания действительности.

Ключевые слова: *слово, языковая коммуникация, фонема, морфема, семема.*

On the basis of the word analysis as a key element of all the cultural aspects of linguistic communication it is grounded that word elements present a certain unity in every link of which all the forms of generalizations and understandings of reality defined by culture are possible.

Key words: *word, language communication, phoneme, morpheme, sememe.*

Актуальність теми дослідження визначається тим, що роль слова як матриці, з якої під час соціально-культурного історичного процесу розвинулись культурологічні механізми комунікації, можна порівняти з певними етапами розвитку індивіда. Тут простежується співвідношення між розвитком слова й іншими аспектами культурної комунікативної адаптації людини.

Метою статті є дослідження культурологічної значимості слова в системі мовної комунікації.

Слово як елемент мови і мовленнєвого процесу виникає, утверджується і функціонує в складній взаємодії матеріальних та духовних чинників культури, воно ніколи не виникає без необхідності суспільства в ньому. Вся історія народу фіксується в рідному слові, мові та мовленні.

Узагальнення, які наявні на певному рівні в кожному слові, можна поділити на культурологічні, тобто ті, що є результатом опанування культури і вияву її, й екзистенціальні, які виникають унаслідок усвідомлення життєвого процесу, його сенсу, суперечностей, значення для людини з позиції її існування. Для обох статусів актуальною є проблема передбачення, інколи її називають проблемою гіпотези. Проблема передбачення, що культурологічно завжди наявна в слові, має певні переваги, оскільки при такому підході слід зважати й на інтуїцію, тобто на те, що є продуктом культури як суспільства, так і окремої особистості. Ці аспекти слова з позицій і культури спілкування, і участі самої культури в спілкуванні суто формалізовані, породжені інформаційним суспільством [1, с. 10].

Без слова як фундаменту мови неможливі розуміння буття людини й усвідомлення її зустрічей з дійсністю. Це означає, що без слова не відбудеться активного, діяльнісного і напруженого спілкування, оскільки без нього взагалі неможливе мислення. У механізмах комунікації існує певний об'єктивний засіб передачі. У мові таким первинним засобом є фонетична система, яка як учасник культурологічного аспекту мовної комунікації не обмежується простим використанням фізичних можливостей і створює жорстку керовану систему їх організованого застосування. Актам проголошення або передачі завжди надається певне значення, вони повинні відповідати організованій і культурно доцільній нормативній системі. У мові засоби передачі повідомлень, як фонетичні засоби, існують у формі взаємопроникнення фонетичної, семантичної і культурно зумовленої систем проголошення [7, с. 719-720].

Таким чином, у слові відбувається зустріч усіх можливих пластів буття, які по-різному відбивають себе в слові як феномени культури. Це відбиття починається з його верхніх пластів, зі звукової оболонки (фонем). Вираз «звукова оболонка» свідчить про те, що звук — саме оболонка, а суть справи полягає в її людській природі. Адже фонема означає звук голосу людини, який існує як частина певної сукупності таких же звуків. Значення фонем з комунікативної точки зору полягає в її персоніфікованості, реальності і долученості до певного культурного стилю комунікації [3, с. 36]. Це виявляє себе в тому, що фонемі в реальному спілкуванні завжди мають певне значення. Без такого значення фонема нічим не відрізнялася б від звуків природи. Цю сферу слова визначають спеціальними поняттями, наприклад, поняттям «семами» (за О. Лосевим, це сфера значущості в процесі культурно-комунікативного спілкування, певних звуків, тобто фонем [3, с. 37]).

З точки зору генезису мови, ці абстрактні поняття відбивають певний культурологічний етап існування мови як засобу

комунікації. Мова за своєю природою не монологічна, а діалогічна, її мета з самого початку виникнення полягає в спілкуванні за допомогою найпростіших його форм — подання очима знаків, сигналів, жестів, а потім інформуючих звуків. Фактично це і є першим кроком у складному процесі функціонування мови як засобу комунікації. Виявляється те, що є першим у системі понять, відбиваючих структуру мови, є першим і з точки зору її культурно-комунікативних засад [10, с. 471]. Цей крок — також перший крок процесу абстрагування, без якого мова як феномен культури неможлива. Те, що, вслід за О. Лосєвим, можна визначити як семему, є стихійним відокремленням індивідуальної реакції на певний предмет як щось таке, що перебуває поза межами індивідуума і має своє, зрозуміле всім значення. Тобто відбувається вилучення суб'єктивних моментів зі слова. Цим етапом завершується формування елементарної звукової групи, що наділена вже таким значенням, яке виходить за межі звукового значення як такого. Ця група містить кореневий, з точки зору можливостей комунікації, момент слова. Кореневий аспект слова є не простою абстракцією, його призначення — брати участь у реальному культурно зумовленому процесі комунікації. Це передбачає рухливість кореневих значень, джерелом якої є те, що в живій мові будь-яке слово пов'язане з іншими словами і містить смислову та культурну енергію того цілого, до якого це слово входить. Відбиттям цього процесу є морфематичний момент слова [3, с. 38-39]. Морфема, хоча вона — найменша значуща частина слова, містить енергію всього речення, тобто завдяки їй у мові виникає особливий культурно забарвлений пласт спілкування за допомогою мови. Виникнення морфем є не лише наступним кроком у реалізації структури слова як основоположного моменту мови, а й відбиттям необхідного етапу у зв'язку мови і культури в процесі реальної мовної комунікації.

Завдяки морфемі виникає культурно специфічний пласт смислового значення слова в процесі комунікації. Цей пласт характеризується тим, що культурологічний смисл слів варіюється в залежності від способу їх розміщення. Він зазвичай є полемічним, тобто багатозначущим за своєю природою [3, с. 40].

Розглянута єдність слова пов'язана з індивідуальним фоном його значення, яке з культурологічної точки зору буде неповним, якщо не переростає в такий підхід до слова, що містить усі можливі його значення, які іноді здаються безмежними, у їх співвідношенні з культурною дійсністю. Така єдність, пов'язана із потенціальними можливостями слова, створює культурний простір використання слова: з точки зору культурологічних джерел надалі не тільки передбачає високий рівень розвитку культури, але й породжується цим рівнем та є одночасно формою його комунікативного втілення.

Єдність слова з розвитком культурологічних засад мови немичуче переростає в ноематичну форму смислу слова. Термін «ноема», введений Е. Гуссерлем, означає екзистенціальний зв'язок смислу слова і предмета, якого воно стосується. Зміна значення слова означає якісну фундаментальну зміну в системі мовного спілкування.

Символічна функція слова як ноєми з культурологічної точки зору набуває провідної ролі. Різний рівень наближення смислу слова до розуміння предмета, якого воно стосується, є адекватною формою не тільки розвитку мови, але й відповідності її усвідомленому суспільством культурному досвіду. Таким чином, щоб перейти до слова як справжньої картини його предмета, необхідно, по-перше, розглядати це слово як культурно зумовлену смислову стихію, по-друге, слід, залишаючись у межах ноетичного підходу до слова, вилучити з нього всі ознаки суб'єктивного розуміння [5, с. 41].

Ноєма в розвиненому вигляді, хоча вона і не є звуком або психологічним переживанням конкретної особи, все-таки ще не відбиває повного розуміння предмета, якого стосується слово. Якщо припустити, що ноєма — це сутність слова й остання його засада, то це значило б, що мова, створивши певні узагальнені образи дійсності, лише цими образами й обмежується.

Існування слова як засобу комунікації свідчить про те, що воно має особливу комунікативну природу. Перш за все, є звуковим тілом, потім певною реальною значущістю, після цього вираженням як логічного, так і культурного аспектів дійсності і, нарешті, в інформаційному суспільстві набуває якостей гіперноетичного мислення. Існуванню кожної структурної одиниці, яка характеризує слово, відповідає певний стан розвитку культури, тобто існує певна кореляційна взаємозалежність між розвитком слова як самостійного феномену і розвитком культури. Ця взаємозалежність виявляє себе не лише в залежності слова від стану культури, але й у тому, що розвиток слова і закріплення в ньому певних культурних досягнень відкривають у ньому нові комунікативні можливості і таким чином перетворюються на один із вирішальних факторів переходу культури до нової якості.

Характер зв'язку всіх мовних компонентів залежить від ступеня прояву смислу слова, а ширше — будь-якої мовної конструкції. При такому підході виявляє себе ціла система сходнок різного рівня осмислення словесності як такої. Відповідно до цього слово або мовна конструкція, взяті як певна цілісність, мають у собі всі типи смислового вираження і завдяки культурі перевершують їх. Це зумовлено тим, що будь-яке слово або мовна конструкція як засіб спілкування завжди породжуються певним рівнем культури, відтак — головну роль ідеї, сутності

певної культури або культурних явищ у підході до слова і мови [6, с. 250-263].

Слово й інші лексичні одиниці набувають свого точнішого значення в контексті, в якому використовуються. Компоненти слова є ресурсами мови, але самі по собі вони не організовані з метою конкретного використання і повинні бути організовані так, щоб створити зв'язні повідомлення [7, с. 727]. Комунікативна ж природа слова свідчить, що таємниця слова полягає як у спілкуванні з предметом слова, так і в спілкуванні з іншими людьми [8, с. 48]. Слово є виходом із вузьких рамок замкнутої індивідуальності на широкий простір міжособистісного спілкування на всіх рівнях діяльній і культурній ієрархії суспільства.

Іншими словами, слово — засіб спілкування з предметами й одночасно арена свідомої зустрічі з іншими людьми, як носіями певної культури, з приводу цього спілкування. Якщо зупинитися тільки на цій характеристиці слова, то кожне слово — ні з чим незрівнянна величина і перш за все з іншими словами, адже немає того узагальнюючого предмета, якого б усі культурні відтінки слова стосувалися.

Це породжує в межах самого слова, як продукту певного рівня розвитку культури, суперечність між предметною сутністю, яка відбивається в цьому слові, і сприймаючим цю сутність суб'єктом. Вирішується ця суперечність через відбиття в слові його культурної ідеї як тієї арени, в межах якої відбувається становлення його смислу. Необхідність підходу до слова з позицій його культурної ідеї зумовлена тим, що смисл сам по собі має складну природу, в ньому стикаються різномірні начала. Об'єднання цих начал за допомогою культурологічного підходу до сутності слова, тобто під кутом зору суб'єкта, який сприймає цю сутність, є культурно зумовленою ідеєю слова [8, с. 51-52]. Врахування цього аспекту має фундаментальне значення в процесі міжкультурного спілкування, коли необхідно корелювати не фонетичні аспекти мов, а адекватне відображення культурних феноменів.

Під час визначення культурно зумовленої сутності слова виникає проблема межі цього визначення. Ця межа не стосується будь-якої якості слова, кількості його зв'язків з дійсністю, форми вираження, навіть конкретної форми його буття, а стосується виключно слова, як цілісного феномену, що забезпечує єдність мови і культури. Це і є критерієм зазначеної межі, бо слово остаточно оформлює і визначає загальнолюдське значення істини, яку воно завжди прагне відбити. Оскільки один і той же предметний смисл слова різні народи розуміють по-різному, а в межах народу по-різному розуміють його різні індивідууми, вияв істини слова, яка завжди постає в певному культурному аспекті, можна розглядати

як фундаментальну передумову здійснення мовою культурно-комунікативної функції.

Слово породжується дійсністю і водночас відбиває її. Відбиття за допомогою розуміння культурологічного смислу характеризується двома фундаментальними ознаками: по-перше, воно має виходити на конкретні культурні аспекти відображених образів дійсності, по-друге, не повинно бути пов'язане виключно з якимось окремо індивідуально визначеним фрагментом або явищем культури. Це означає, що в слові існує культурно суттєве і несуттєве, яке впливає одне на одне безпосередньо [4, с. 62]. Таким чином виникає протиріччя культурного смислу і культурної конкретності в слові. Одна сторона цього протиріччя відбиває конкретні культурні явища, охоплені мовою, друга породжується осмисленням сутності цих явищ, необхідністю смислової виразності, що міститься в них під час зіткнення з певною системою культури. За своїм характером це протиріччя має одночасно і об'єктивну, і суб'єктивну природу: якби культурно осмислена сутність явища ніяк не відбивалася за допомогою слова, вона в будь-якому разі притаманна цьому явищу, водночас ця предметність не може виражати сама себе, для цього необхідна культурно спрямована активність людського пізнання. Механізмом вирішення цього протиріччя завжди є вияв, усвідомлення і формулювання культурної сутності слова через осмислення всього спектра його використання.

Структурний підхід має фундаментальне значення для аналізу культурологічних аспектів слова, оскільки його зміст завжди є синтезом досягнень культури, завдяки яким це слово виникло, і в різних ситуаціях є засобом комунікації. Такий підхід дозволяє виявити конструкцію слова як явища культури і найсуттєвіші зв'язки, що існують між ланками цієї конструкції, сформулювати категорії, завдяки яким ця категорія може бути охарактеризована. Слово як явище культури, таким чином, не може не бути таким, яким його окреслює розум, основуючись на аналізові сутнісних категорій та культурних процесів його формування. Відповідно до цього найфундаментальнішими, суворо окресленими характеристиками слова є: а) предмет слова і його предметна сутність; б) енергія сутності, тобто потенціальні можливості слова в різних комунікативних ситуаціях; в) культурологічні можливості сприйняття слова, які є реципієнтом (сприймачем) сутності в усіх конкретних формах прояву його сутності.

Предмет слова — окреслена мисленням його сутність, як найузагальненіший прояв певного феномену культури. Предмет слова в такій своїй якості можна сприймати під час мовного спілкування лише в тому разі, коли його значення має таку форму, що охоплює культурологічно можливі прояви сутності предмета. Енергія слова є смисловою і культурною картиною, що народжується при

усвідомленні предмета слова. По тому, як цей предмет осмислений і культурно опанований, можна судити про можливість використання слова, тобто про його енергію. Згідно з цим комунікативна енергія слова невід’ємна від усвідомлення його сутності, але відмінна від неї. Ця відмінність є відмінністю логічного і реально вираженого мовними засобами смислу слова [3, с. 171–172].

Таким чином, культурологічна природа слова така, що вона містить множину смислів. Ці смисли мають загальну природу, але водночас кожен з них існує і самостійно. Наявність множини смислів є змістовним джерелом внутрішньої енергетики слова, тобто можливостей відбиття реальної дійсності, що опанувала культура. Людське слово є і результатом, і можливим утіленням усієї множини смислів, які тільки можна уявити в просторі певної реально існуючої культури. Ця енергетика як реальність існує в живому людському слові і живить його. Таким чином, одним з ключових понять характеристики слова і його смислу є поняття енергії, яка міститься в культурологічній сутності тієї речі, яку виражає слово. Це одне з центральних понять, що характеризує справжню феноменологічну природу слова.

Оскільки живе слово реальної людини є словом істоти, що має культурно зумовлені певні відчуття, таємниця цього відчуття стосовно слова полягає в тому, що людина через відчуття слова здобуває знання про саму себе, як суб’єкта культури, хоча факт такого знання може і не існувати. Таке латентне передчуття знання — одна з фундаментальних особливостей живого мовного спілкування, участь культурних компонентів не просто підсилює, а певним чином зумовлює комунікативні можливості живої мови.

Таким чином, завдяки живій мові виникає нова смислова вираженість слова, до змісту якої входить не лише знання об’єкта слова, але й певне знання самого себе, хоча воно існує частіше всього як певне передчуття.

Відчуваюче культурно спрямоване вираження слова з функціональної точки зору спрямоване на подолання абсолютно абстрактного підходу до цього вираження, без чого жива мова не може існувати. Завдяки цьому подоланню суб’єкт використання слова починає відчувати сам себе, без нього смисл слова існує виключно як зовнішнє явище, а не як утілення певних досягнень культури.

О. О. Потєбня стверджував, що мистецтво використання слова — це мислення образами. Відповідно до цього поезія, як і проза, є, перш за все, певним способом мислення і пізнання. При такому підході втрачається відмінність підходу до мови поезії й мови прози. З комунікативної точки зору не виокремлюються два види образів — образ як практичний засіб поєднання в групі певних речей і явищ, та образ поетичний, як засіб посилення враження і впливу.

В. Б. Шкловський дещо по-іншому розглядає мистецтво мови. Він вважає, що це мистецтво є способом пережити становлення і вироблення певної речі або явища. Цей шлях він убачав у переході від бачення до пізнання, від конкретного до загального [9, с. 15]. Відмінність точки зору В. Б. Шкловського в тому, що метою образу є не наближення його значення до рівня розуміння, а створення особливого сприйняття предмета, сутність якого полягає у створенні бачення цього предмета, а не його пізнання.

Таким чином, відчуття за допомогою слова культурно втілених можливостей мови, по-перше, є самовіднесенням до слова або певної мовної конструкції суб'єкта мовного спілкування, по-друге, воно не відрізняє себе від того, з чим співвідноситься за допомогою слова, по-третє, має плинний характер, значною мірою залежний від місця суб'єкта спілкування в ієрархії опанування культури. Розуміння цього — фундаментальна передумова реалізації мовою її комунікативної функції.

Хоча слово є знанням себе без усвідомлення суб'єктом комунікації факту цього знання, це відчуття, пов'язане з мовним спілкуванням, відбувається на певних культурологічних засадах. Це невблаганна й абсолютно необхідна вимога мовного спілкування, оскільки в слові завжди наявний момент людського [3, с. 74]. Завдяки цій вимозі слово стає знаряддям не просто самосвідомості, а й реалізацією певного рівня культури. Особистість, яка володіє таким словом, відчуває себе як самостійну, мислячу і культурно достойну особистість, усвідомлює, що саме вона мислить про той або інший предмет, відбитий у слові, нарешті, не тільки мислить, але й сприймає як «живий» сам предмет. Більше того, реалізуючи за допомогою слова можливості самосвідомості, людина здобуває справжнє знання про те, що існує багато чого в навколишньому світі, окрім неї самої. Таке знання і усвідомлення мають фундаментальне і не завжди належним чином оцінюване значення для розуміння здобутків культури та їх опанування.

У реальній дійсності мовного спілкування, коли є культурно осмислений образ зовнішнього предмета, завдяки цьому образів людина знаходить саму себе [2, с. 80]. При такому підході до сприйняття слова його сутність засвідчує, що воно притаманне лише такому суб'єкту, який з точки зору опанування культури в широкому розумінні цього слова здатний зрозуміти свою самостійність стосовно не тільки використання, але й усвідомлення слова і визначення позиції щодо нього.

Подібне сприйняття за допомогою слова культурних параметрів дійсності радикальним чином впливає на характер мисленого образу в слові зовнішнього об'єкта. Цей об'єкт набуває ознак, що виявлені і зафіксовані суб'єктом на основі його самосвідомості, а також внутрішнього культурологічного взаємозв'язку

суб'єкта й об'єкта, оскільки суб'єкт не тільки сприймає зовнішнє в об'єкті, але й фіксує своє ставлення до нього. Цей взаємозв'язок з культурологічної точки зору є фундаментальним аспектом реалізації мовою її функції як засобу комунікації. На цій основі виникає гіперпоетичне мислення, сутність якого в процесі комунікації полягає в тому, що суб'єкт гіперпоетичного мислення апріорі має в собі все, що стосується понять певного класу явищ, необхідних для комунікації. Це «все», незважаючи на абстрактну форму, містить певний культурний потенціал уже хоча б тому, що формування будь-якого поняття виникає на певному етапі розвитку культури і в трансформованій формі акумулює її досягнення.

Щоб об'єктивно оцінити це мислення, слід зважати на те, що воно є, по-перше, самовіднесенням і самосвідомістю, які не відрізняють конкретних суб'єктів і об'єктів мислення; по-друге, в ньому наявна лише сутність, що відображена за допомогою певних символів, мислено розглянутих процесів; по-третє, це мислення, яке саме собі на встановлює меж [3, с. 88].

Предметна сутність слова є похідною від його глибинної культурологічної сутності. Якби предметна сутність виражала тільки сама себе і для себе, то було б незрозуміло, для сприйняття яким суб'єктом, представником якої культури вона існує, як вона повинна виявити себе стосовно певного суб'єкта. Ця діалектична єдність сутності і її культурно зумовленої особистісної спрямованості є одним з ключових моментів реального механізму формування змісту слова, як засобу комунікації.

Можна підсумувати, що слово має глибокий культурологічний смисл як певна структурна система. Про її рівень свідчить якість мовлення, що залежить не просто від звуків, але й від культурної завантаженості кожної зі структурних ланок слова (фонема, морфема, семема). Культурно-комунікативне значення цієї закономірності полягає в тому, що, опираючись на ній, можна розхитати мовний простір особистості і таким чином зробити її безпорадною перед засобами маніпуляції в процесі комунікації або, навпаки, усуваючи огрубіння і примітивне в слові, вплинути на позитивні культурологічні аспекти мовної комунікації.

У подальшому передбачається дослідження культурологічних суперечностей мовної комунікації взагалі.

Список літератури

1. Астафьева О. Н. От редактора: Социокультурные ракурсы синергетики / О. Н. Астафьева // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. — М. : Прогресс — Традиция, 2003. — С. 9–16.
2. Летурно Ш. Социология, основанная на этнографии / Шарль Летурно ; пер. с фр. — СПб. : Типография А. Пороховщикова, 1898. — 287 с.

3. Лосев А. Ф. Философия имени / Алексей Федорович Лосев. — М. : Изд-во Московского университета, 1990. — 269 с.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 2004. — 704 с.
5. Марр М. Я. Нариси з основного вчення про мову / Микола Якович Марр. — К. : Вид-во Всеукраїнської Академії наук, 1935. — 192 с.
6. Павиленис Р. И. Язык, смысл, понимание / Р. И. Павиленис // Язык. Наука. Философия : сб. науч. ст. / отв. ред. Р. И. Павиленис. — Вильнюс, 1986. — С. 240–263.
7. Парсонс Т. Социальная система и культура. Язык как фундамент культуры / Толкотт Парсонс ; пер. с англ. — М. : Академ. Проект, 2002. — С. 716–731.
8. Потебня А. А. Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потебня. — М. : Лабиринт, 2007. — 248 с.
9. Шкловский В. Б. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. — М. : Сов. писатель, 1983. — 383 с.
10. Шпенглер О. Человек и техника / Освальд Шпенглер // Культурология. XX век. : Антология. — М. : Юрист, 1995. — С. 454–495.

Надійшла до редакції 17.05.2012 р.

УДК 316.46.058.5

В. Ю. СТЕПАНОВ

ВПЛИВ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ НА СВІДОМІСТЬ МОЛОДІ

Розглядаються аспекти впливу сучасних засобів масової інформації на свідомість молоді.

Ключові слова: засоби масової інформації, суспільство, людина, свідомість, особистість.

Рассматриваются аспекты влияния современных средств массовой информации на сознание молодежи.

Ключевые слова: средства массовой информации, общество, человек, сознание, личность.

The article deals with aspects of the influence of modern media on the minds of youth.

Key words: mass media, society, man, consciousness, and personality.

Об'єктивною закономірністю розвитку інформаційного суспільства, головним багатством якого є інформація, стала інтенсифікація інформаційних процесів. Ці процеси за допомогою засобів масової інформації (ЗМІ) можуть впливати як позитивно (пропаганда й поширення в житті суспільства високих культурних цінностей, виховання людей на зразках світової культури, що сприяють всесторонньому розвитку людини), так і негативно, призводячи

до інформаційних переважань, що, у свою чергу, послаблює здатність мислити, міркувати. Особливе занепокоєння викликає факт спрямованого впливу сучасних ЗМІ на молоде покоління. І те, що цей вплив сьогодні багато в чому негативний, уже не заперечує ніхто. Це підтверджується в цілому ситуацією в суспільстві. Хвиля насильства, що поглинула соціум, зростання немотивованої агресії, руйнування традиційних загальнолюдських цінностей, відсутність у молоді моральних орієнтирів, духовних лідерів, зниження порогу чутливості — усе це, зокрема, зумовлено сучасним станом засобів масової комунікації (ЗМК) [5]. Ця тема актуальна особливо сьогодні, коли йдеться про відсутність контролю над ринком ЗМІ, нерегульоване надання інформації різній аудиторії, що в результаті згубно позначається на формуванні морально-етичних цінностей підростаючого покоління.

Мета дослідження — вивчення аспектів впливу сучасних засобів масової інформації на свідомість молоді.

Слід зазначити, що сучасні ЗМІ є установами, створеними для відкритої, публічної передачі за допомогою спеціального технічного інструментарію різних відомостей будь-яким особам [4, с. 421]. Це відносно самостійна система, що характеризується сукупністю складових елементів: змістом, властивостями, формами, методами і певними рівнями організації. Головні ознаки ЗМІ — це публічність, тобто необмежене коло користувачів, наявність спеціальних технічних засобів; непостійний склад аудиторії, що змінюється залежно від інтересу до тієї чи іншої передачі, повідомлення чи статті. Завдяки використанню ЗМК виникли три підсистеми ЗМІ: преса, радіо й телебачення, — кожна з яких складається з величезної кількості каналів — окремих газет, журналів, альманахів, книжкової продукції, програм радіо й телебачення, здатних поширюватися як по всьому світу, так і в невеликих регіонах. Кожна підсистема виконує свої функції на основі власних специфічних особливостей [3]. До цих підсистем в останнє десятиліття долучився четвертий тип каналів інформації — усесвітня комп'ютерна мережа — Інтернет, в якій значне місце відводиться масовій інформації.

На думку автора, ЗМІ в умовах ринку втратили свої колись найважливіші функції виховання молоді, формування особистості, освіти. Сучасні ЗМІ — це бізнес, головна мета якого — отримання прибутку. На шляху до досягнення цієї мети використовуються всі засоби, що дозволяють зацікавити більшу аудиторію. Не розвивати людину в її кращих проявах, а задовольняти її одномоментні бажання, не цивільний інститут і суспільна свідомість, а сфера послуг — сучасні напрями ЗМІ.

Суспільна свідомість — це відображення прагматичного ставлення людей один до одного й до природи в процесі взаємовідносин

людини з дійсністю. ЗМІ через суспільство в цілому впливають на кожну людину окремо, зумовлюючи певні емоції й дії. Таким чином, завдяки ЗМІ формується громадська думка — стан масової свідомості, який містить у собі приховане чи відверте ставлення різних соціальних спільнот до проблем, подій дійсності [1].

Слід зазначити, що громадська думка багато в чому визначає суспільне життя й спрямовує діяльність деяких соціальних інститутів, зокрема й діяльність ЗМІ. Громадська думка постає в експресивній, консультативній та директивній функціях.

Експресивна функція — найширша за своїм значенням. Громадська думка завжди перебуває на певній позиції стосовно різних політичних систем, державної влади, будь-якої загальнодержавної або глобальної проблеми. Отже, у цій функції громадська думка постає як певна контролююча сила щодо інститутів влади, тобто має моральну владу, яка дуже ефективна, оскільки процеси невдоволення певних суспільств можуть призвести до серйозних наслідків, навіть до певних державних змін.

Консультативна функція. Суспільство висловлює свою точку зору щодо будь-якої проблеми і так може змусити інститути влади діяти певним чином стосовно вирішення економічних, ідеологічних та політичних проблем. Але ця функція матиме вплив на урядові інститути лише в тому разі, якщо влада прислухається до громадської думки. Поширенню громадської думки багато в чому сприяють ЗМІ, поширюючи погляди окремих людей.

Директивна функція полягає в тому, що громадськість приймає рішення щодо тих чи інших проблем соціального життя, які мають обов'язковий характер. Наприклад, визначення народної думки на виборах, тобто в цьому разі народ не лише виказує ступінь довіри тому чи іншому кандидатові, а й висловлює свою думку.

Завдання ЗМІ може полягати в досягненні власних цілей і цілей організації, яку вони представляють. Для спрямованого впливу на громадську думку ЗМІ необхідно контролювати потік інформації й маніпулювати ним. Пропаганда за багато років розробила безліч прийомів для маніпулювання суспільною свідомістю, які дійсно ефективні й дозволяють певним чином впливати на маси. Для впливу на аудиторію ЗМІ використовують різні методи, з яких, наприклад, можна виокремити метод дезінформації.

Сенс у тому, що в певний момент у ЗМІ «подається» інформація, що найчастіше є відверто неправдивою. По-перше, дезінформація подається, зазвичай, з різних джерел і потрапляє в підсвідомість людини, а по-друге, вона використовується в момент прийняття якогось важливого рішення, і коли стане відома правда — мета дезінформації вже буде досягнута. Таким чином, цей метод є ефективним. Але метод дезінформації є відверто «грубим» і рідко

використовується в сучасних ЗМІ. Можна сказати, що усталеною є інформація, раціонально осмислена й емоційно засвоєна людиною.

У практиці ЗМІ широко використовуються методи підсвідомого впливу, коли ставлення суспільства до тих чи інших явищ навколишнього світу формується за допомогою стереотипних уявлень, які вводяться до потоку новин, автоматично викликаючи в масовій свідомості або негативну, або позитивну реакцію на конкретну подію. Завдання ЗМІ — зумовити міцне, стійке ставлення до цього явища. Через свою біологічну природу, людина, особливо в ранньому віці, схильна до навіювання, наслідувальності.

Навіюванням вважають вплив на особистість, що викликає в людини, всупереч її волі й свідомості, певних почуттів або спонукає її до конкретних дій. Перебуваючи під впливом навіювання, людина не контролює спрямованого на неї впливу. Найпростіше вселити особі те, до чого вона схильна відповідно до своїх потреб та інтересів. Однак нав'язати щось можна і всупереч волі людини, викликаючи певні почуття і стани, що штовхають на скоєння вчинку, який, можливо, зовсім не відповідає прийнятим нею нормам і принципам поведінки.

Сама по собі діяльність ЗМІ, що ставить завданням вселити щось суспільству, є негуманною та руйнівною, оскільки люди не можуть контролювати спрямований на них вплив і, відповідно, виявляються безсилими перед такими навіюваннями. Суспільство не витримує інформаційного вакууму, тому щоб відволікти аудиторію від однієї інформації, слід звернути її увагу на іншу, презентовану в максимально сенсаційному вигляді. Мета нової інформації — створити альтернативу і знизити актуальність попередньої інформації.

Спосіб подання інформації дозволяє відправникові контролювати рівень її сприйняття аудиторією. За способом подання матеріалу Г. Шиллер [2, с. 117] визначає два методи маніпулювання: метод дроблення і метод негайного подання інформації. Суть методу дроблення (фрагментації) полягає в тому, що в міру ускладнення телевізійних програм тривалість кожного їх елементу скорочується в часі, що зумовлює протиріччя між дійсним змістом якої-небудь події і часом, відведеним для його демонстрації. Тобто інформація, подана дрібними порціями, не дозволяє нею ефективно скористатися.

Негайність подання інформації не лише тісно пов'язана з методом фрагментації, але є також обов'язковим елементом його здійснення. Однак таке помилкове відчуття терміновості створює враження надзвичайної важливості переданої інформації, хоча це може бути зовсім не так, а навпаки — повідомлення може відволікти увагу людини від дійсно значущої інформації.

Повідомлення, що швидко чергуються (наприклад катастрофи, політичні скандали, передвиборні поїздки політичних лідерів), заважають формуванню правильних оцінок і суджень, оскільки більшість важливих подій набувають сенсу лише після того, як мине певний час.

Один із прийомів навіювання, який використовується в сучасній журналістській практиці — створення резонансу, суть якого полягає в тому, що використовується схильність аудиторії гостро реагувати на різні расові, національні, релігійні ситуації. ЗМІ маніпулює націоналістичними стереотипами та негативними настановами для провокування певних дій, тобто елементи навіювання можна «подати» в будь-який час в «упаковці» з новинами, передачами, фільмами, можна маніпулювати людською свідомістю за допомогою радіо й навіть поданням інформації в певному виді в друкованій продукції. Ці елементи потрапляють у підсвідомість людини й примушують її діяти певним чином. Оскільки взаємодія людини зі ЗМІ відбувається щодня, то і вплив їх на суспільство й на кожну окрему людину можна вважати істотним.

Багато методів добре вивчені та давно стали «класикою» маніпулювання [6]. Ці методи вже настільки «зрослися» з діяльністю ЗМІ, що сприймаються як складові компоненти їх функціонування. Зокрема вплив масової інформації на процес сприйняття, на свідомість молоді нерідко досягається за допомогою стереотипів, іміджів та міфотворчості.

Процес сприйняття — це лише механічне узгодження невідомого явища зі стійкою загальною формулою (стереотипом). Тому ЗМІ стандартизує повідомлення, тобто особливим чином «доводить» інформацію до стереотипу, (загальної думки) для сприйняття людиною повідомлення без зусиль і беззастережно, без внутрішньої боротьби й критичного аналізу. Стереотипи формуються під впливом двох факторів: несвідомої колективної переробки й індивідуального соціокультурного середовища, а також, безумовно, за цілеспрямованого ідеологічного впливу ЗМІ. За допомогою стереотипів легко маніпулювати свідомістю молоді, оскільки стереотип тісно пов'язаний із життєдіяльністю суспільства в цілому і конкретних груп молоді зокрема. ЗМІ привчають людину мислити стереотипами і знижують інтелектуальний рівень повідомлень так, щоб вони перетворилися на інструмент затьмарення свідомості.

Наступний метод, що дозволяє впливати на громадську думку — це імідж. Функції іміджу і стереотипу різні. Стереотип означає образ, що відбиває властивості й характеристики, які, притаманні об'єкту, тоді як імідж — це сфабрикований образ. Імідж формується через навіювання певних асоціацій, він завжди пов'язаний з уявою. Імідж створює реальну соціально-

психологічну настанову, що визначає поведінку людини стосовно об'єкта. Оскільки імідж впливає на психіку людини, він легко сприймається, запам'ятовується і тому часто використовується в рекламі. Його можна ефективно використовувати як засіб пропаганди, як інструмент управління свідомістю.

Слід зазначити, що на громадську думку можна впливати й через міфотворчість. Міфи, які проникають у свідомість, дуже життєздатні, і їхня стійкість пояснюється тим, що, опираючись на реальних фактах і подіях, вони сприймаються як істина. Основною механізмом міфологізації є підтасовування, приховування фактів, подій, документів. Але міфи завжди мають реальну основу, якусь подію, що реально сталася, або визначений доконаний факт. Поширенню міфів часто сприяє низька інформаційна культура молоді, їхня схильність до некритичного сприйняття дійсності. Велика кількість міфів породжується умовами монополізації інформації. Непоінформованість громадян дозволяє владним структурам чинити через ЗМІ приховано впливати на громадську думку. Якщо раніше свободу друку обмежувала держава, то нині тенденція до монополізації належить окремим приватним компаніям.

Складно визначити найефективніший метод навіювання, оскільки кожен з них здійснює певний цілеспрямований вплив. Усі вони істотно впливають на людську свідомість, примушуючи людину певним чином діяти і мислити.

Отже, слід зазначити, що ЗМІ посідають важливе місце в житті окремої людини і суспільства в цілому. Телебачення, радіо, преса, Інтернет, реклама стали основними джерелами інформації, що формують внутрішній світ молодої людини. Якщо століття тому внутрішній світ людей формувався на основі особистого спілкування, професійної діяльності, подорожей, то сьогодні немає необхідності виходити з дому для спілкування або щоб дізнатися про новини з іншого куточка планети.

ЗМІ мають величезний вплив на свідомість молоді, багато в чому формують їхнє життєве позицію, світогляд і відверто недооцінюють інтерес молоді до пізнавальної й життєво важливої для їх соціалізації інформації. Очевидно, можна говорити про нехтування базовими інформаційними потребами молоді та розвиток у неї деструктивних інтересів, але це тема подальших досліджень.

Список літератури

1. Грушин Б. А. Мнение о мире и мир мнений / Б. А. Грушин. — М. : Политиздат. — 1967. — С. 64–67.
2. Колесников Ю. С. Прикладная социология / Ю. С. Колесников. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. — 360 с.

3. Назаров М. М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследований / М. М. Назаров. — М. : УРСС. — 2006 — 311 с.
4. Пугачев В. П. Политология. Справочник студента / В. П. Пугачев. — М. : АСТ. — 2001 — 574 с.
5. Чачановский А. А. Инстанция истины: СМИ и жизнь: возможность, поиск, ответственность / А. А. Чачановский. — М. : Политиздат, 1987. — С. 7
6. Шейнов В. П. Скрытое управление человеком: Психология манипулирования / В. П. Шейнов. — М. : — АСТ. — 2005.— 267 с.

Надійшла до редакції 25.05.2012 р.

УДК 316.722

К. М. ЧЕРВЕНКО

ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ РАКУРСІ

Простежується еволюція поняття художнього простору в історико-культурному ракурсі, а також аналізуються відмінності між поняттями художнього простору та міським середовищем.

Ключові слова: антропологічний вимір, міське середовище, семиотичний вимір простору, художній простір, хронотоп.

Исследуется эволюция понятия художественное пространство в историко-культурном ракурсе, а также анализируются отличия между понятиями художественное пространство и городская среда.

Ключевые слова: антропологическое измерение, городская среда, семиотическое измерение пространства, художественное пространство, хронотоп.

The article traces the evolution of the concept art space in historical and cultural perspective, and realized the difference between concept art space and urban environment.

Key words: anthropological dimension, urban environment, semiotic dimension of space, art space, chronotope.

Проблема простору є надзвичайно актуальною в контексті формування та проектування міського середовища. Для з'ясування цієї центральної категорії слід розглянути сутність простору в загальнофілософському сенсі, різні концепції художнього простору, антропологічні та семиотичні виміри простору. Аналіз цих концепцій є надзвичайно важливим для усвідомлення відмінностей між поняттям художнього простору та міського середовища.

Поняття художнього простору здавна згадують і розглядають багато вчених з різних галузей науки. Але спроби усвідомити та співвіднести дослідження з поняття простору у філософії,

мистецтвознавстві, культурології, архітектурі, естетиці відбулися порівняно нещодавно. Ми також робимо спробу дослідити еволюцію поняття художнього простору в історико-культурному ракурсі та визначити відмінності між цим поняттям і поняттям міського середовища.

Наукова література пов'язує поняття часопросторовості з найбільш досліджуваними питаннями. Увага науковців звернена до понятійного осмислення простору, його еволюційних особливостей і перспектив розвитку. Найважливішим аспектом цього дослідження є поняття художнього простору, виокремлене із загального простору.

Спроби понятійного осмислення художнього простору на початку минулого століття, здійснені Т. Адорно, М. Бахтінім, М. Бердяєвим, А. Крьобером, О. Лосєвим, Ю. Лотманом, М. Мерло-Понті, Х. Ортега-і-Гассетом, С. Соловійовим, П. Флоренським, М. Хайдегером, О. Шпенглером, гідно продовжили сучасні дослідники: Д. Замятін, С. Кримський, О. Лосєв, І. Нікітіна, М. Парнюк.

Мета: простежити еволюцію поняття художнього простору в історії культури та визначити різницю між поняттям художній простір та міське середовище. Для досягнення цієї мети необхідно вирішити такі завдання:

1) усвідомити еволюцію художнього простору в концепціях О. Шпенглера, Х. Ортега-і-Гасет, М. Хайдегера, П. А. Флоренського; 2) розглянути антропологічний вимір простору в конвенції М. Понті; 3) проаналізувати сутність семіологічного простору в конвенціях Ю. Лотмана; 4) з'ясувати різницю між поняттям художнього простору та міським середовищем.

На філософському рівні поняття «простір» стосується тих фундаментальних уявлень, за якими немає спільної думки.

Для Іммануїла Канта простір — апіорна форма нашої чуттєвості; він не є визначенням, яке належало б до самих предметів і залишалося б навіть, якщо відволіктися від усіх суб'єктивних умов споглядання» [4, с. 132–133].

Простір Канта антропоцентричний «Лише з точки зору людини, — стверджує він, — можемо ми говорити про простір, про довжину і т.п. Якщо відволіктися від суб'єктивних умов ... то уявлення про простір не означає нічого» [4, с. 133].

Першу концепцію художнього простору О. Шпенглер висунув і розвинув у книзі «Занепад Європи» (1918 р.). Він підкреслив важливість простору не лише для індивідуального сприйняття, а й для культури в цілому, а також для всіх видів мистецтва, що існують у межах конкретної культури. О. Шпенглер пов'язує проблему простору та художнього простору із сенсом життя і смертю, а глибину простору — із часом і долею. Головна ознака простору — його глибина. «Життя, кероване долею, сприймається, поки ми

не спимо, як відчута глибина ... Тільки глибина є справжній вимір ...» [17, с. 327].

Поняття художнього простору О. Шпенглер поширює не лише на образотворче мистецтво, а й на всі види мистецтва і говорить про простір музики, літератури, садового мистецтва тощо. З ім'ям О. Шпенглера пов'язують початок систематичного філософського дослідження простору мистецтва.

Аналіз глибин художнього простору серйозно вплинув на філософів, які розмірковували над проблемою простору в мистецтві.

Розмірковуючи над проблемою простору в живописі (XIV — XIX ст.), слідом за О. Шпенглером, Х. Ортега-і-Гасет різко протиставляє геометричну глибину простору, що досягається за допомогою системи прямої перспективи, й інтуїтивну, або змістовну його глибину. Геометрична глибина дотримувала в мистецтві нового часу й була породженням чистого розуму. Вона взагалі не може розглядатися як художній початок. Ортега вважав, що живопис нового часу наполегливо все більше заглиблювався в художній простір. Це проявилось в тому, що спочатку зображувалися предмети, потім відчуття і, нарешті, самі ідеї. Увага художника зосереджувалася спочатку на зовнішній реальності, потім — на суб'єктивному і врешті-решт переміщувалася на інтерсуб'єктивне. Ці три етапи є точками однієї прямої.

Х. Ортега-і-Гасет один із перших спробував проаналізувати еволюцію художнього простору. Він дійшов висновку, що постійні, іноді радикальні, зміни, які відбуваються в мистецтві — перш за все зміни його художнього простору, і це виокремлює твір мистецтва з-поміж багатьох об'єктів, які не стосуються мистецтва і не мають ознак естетичних об'єктів. Основою змін художнього простору є глибинні зміни в культурі епохи, що визначає відповідне їй мистецтво й необхідний для нього художній простір. Не існує в майбутньому якогось єдиного досконалого зразка художнього бачення світу, до якого поступово наближалось б у своєму розвитку мистецтво. І не існує того досконалого художнього простору, послідовним наближенням до якого були б трактування художнього простору, що домінували в різні епохи. Крім того, художній простір не залишається незмінним протягом однієї епохи. Питання про простір докладно розглядає М. Хайдегер у книзі «Буття і час», проблемі художнього простору присвячена його праця «Мистецтво і простір» (1969 р.). Він розрізняє кілька типів просторовості, серед яких: простір науки й пов'язаної з нею техніки, простір поведінки й спілкування, простір мистецтва та ін. М. Хайдегер висловив безліч ідей. Перш за все, просторовість різноманітна, і художній простір — один із важливих її видів.

Він автономний і не є складовою якогось іншого виду простору як чогось фундаментальнішого. Він не є простором науки

й техніки і пов'язаний із поняттями простору, місця й сфери як сукупності речей у їх відкритості та взаємоналежності. Художній простір постає способом, в який художній твір пронизується простором. Як естетичне поняття художній простір не є підкоренням або подоланням якогось іншого простору, це — самостійна сутність. Він утілює щось внутрішнє, протиставляючи його зовнішньому, залучені до нього об'єкти шукають місць і самі є місцями.

Тема простору розглядалася в працях М. Мерло-Понті «Феноменологія сприйняття» (1945 р.) та «Око і дух» (1961 р.). Він пов'язує сприйняття простору з баченням і рухом, тобто з людським тілом. «Художник перетворює світ у живопис, віддаючи йому натомість своє тіло. Щоб зрозуміти ці транссубстантивациї, потрібно відновити діюче і справжнє тіло — не частину простору, не набір функцій, а поєднання бачення й руху» [10, с. 13]. Геометрична перспектива, на думку М. Мерло-Понті, не діє в сприйнятті ні реального простору, ні простору творів мистецтва. Глибина простору зумовлюється не перспективою, а «глибина народжується в моєму погляді, оскільки він прагне щось побачити» [10, с. 338]. Вона є тільки моментом перцептивної віри в єдину річ. Предмети, зображення на картині прагнуть до глибини, як кинутий камінь завжди падає вниз. Вертикаль і горизонталь також визначаються найзручнішим положенням нашого тіла в просторі. Близьке і далеке — не більш ніж абстрактне позначення «буття-в-ситуації», і вони припускають, що суб'єкт і світ перебувають «віч-на-віч». На основі аналізу М. Мерло-Понті екзистенціального характеру вимірів простору мажна дійти важливого для опису художнього простору висновку щодо необхідності розрізняти глибину як відношення між речами чи навіть площинами і якусь «первинну» глибину.

М. Мерло-Понті використовує термін «простір» у досить широкому сенсі й говорить про «антропологічний простір», «простір сновидіння», «міфічний простір», «шизофренічний простір» та ін. Водночас він виходить за рамки тлумачення простору як якогось глобального розміщення речей і не вважає за можливе поширювати поняття простору на музику (простір як розміщення звуків), на літературу (простір як розміщення характерів і подій) тощо. Глибину художнього простору він тісно пов'язує з часом: вона не є виміром, як висота й ширина, а є особливим і притому єдиним просторово-часовим виміром. Таке твердження висував О. Шпенглер, але М. Мерло-Понті сприймає глибину як своєрідний часовий квазісинтез. Це нове розуміння глибини художнього простору було назване «інтуїтивним», або «змістовним».

У російській філософії мистецтва найцікавіші ідеї про мистецький простір висловили П. А. Флоренський і М. М. Бахтін. Основні положення концепції П. А. Флоренського викладені

в працях «Зворотня перспектива» (1919 р.) та «Аналіз просторовості в художньо-образотворчих творах» (1982 р.). Художній простір, за П. А. Флоренським, «не одне тільки рівномірне, безструктурне місце, не проста графа, а саме — своєрідна реальність, наскрізь організована, що має внутрішню впорядкованість і будову» [16, с. 94]. П. А. Флоренський виділяє два «досвіди світу», два типи культури: споглядально-творчий і хижацько-механічний. Ці два типи чергуються в історії. Стародавність і середньовіччя вважають справжньою реальністю духовну реальність і сповідують внутрішнє ставлення до життя. Для нового часу реальність — це зовнішній, предметний світ, в якому практикується суто зовнішнє ставлення до життя. Релігійна культура тяжіє до неілюзійного мистецтва, її мета — не схожість із зовнішнім світом, а символ вищої реальності. Нерелігійна культура породжує ілюзійне мистецтво, спрямоване на те, щоб зобразити в символах матеріальний, предметний світ. Послідовно обстоюючи ідею про визначеність художнього простору культурою епохи, П. А. Флоренський тлумачить культуру епохи, зосереджуючи увагу насамперед на релігійності чи нерелігійності культури. Але навіть у так звані «релігійні епохи» культура зовсім не зводиться лише до релігії.

Цікаву концепцію простору запропонував М. Бахтін [1]. Він увів поняття хронотопу, що характеризує зв'язок простору з часом. Хронотоп — це тісний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі. Хронотопом визначається цілісність літературного твору щодо реальної дійсності. З огляду на це хронотоп завжди містить ціннісний елемент, виокремити який можна, однак, лише під час абстрактного аналізу. Хронотопічний аналіз не обмежується мистецтвом і літературою. У будь-якій сфері мислення, зокрема в науці, ми маємо справу зі змістовними елементами, і, щоб увійти в нашу дійсність, досвід, вони повинні набути будь-якого просторово-часового вираження, тобто знакової форми, яку можемо чути і бачити.

В архітектурі просторові уявлення впродовж тривалого часу не були предметом спеціального осмислення, не було спроб усвідомити вплив на архітектуру уявлень про простір. До середини XVIII ст. саме слово «простір» не згадувалося в жодному трактаті про архітектуру. Лише наприкінці XX ст. воно зрідка траплялося у творах про композицію ландшафту та кілька разів побіжно використовувалося в курсі лекцій Ж.-Ф. Блонделя (1771-1777 рр.). З культурологічної точки зору, на нашу думку, цікавим є комплекс ідей Ю. М. Лотмана щодо проблем символічного художнього простору як найважливішої ланки семіотичного простору, або семіосфери. Просторова семіотика як особлива наукова дисципліна особливо цікавила Ю. Лотмана. Він пов'язував її з

розвитком математичних і природничих знань, з ідеями релятивності простору, множинності просторів, їх асиметричності та взаємодоповнюваності. Причому вчений чітко розрізняв дві іпостасі просторової організації: а) просторова структура картини світу; б) просторові моделі як мова опису типу культури. У першому разі це об'єктна мова, у другому — метамова опису.

Ю. Лотман розмежовує простір: лінійний, площинний і об'ємний. Лінійний і площинний мають горизонтальну й вертикальну спрямованості. Образом лінійного простору в мистецтві є дорога.

Також учений виділяє побутовий і казковий простори, які можуть локалізуватися в різних місцях, перетинатися та за певних умов переходити з одного в інший, набуваючи вигляду звичайного простору. Внутрішній простір близько, зовнішній — віддалений, перший — свій, другий — чужий. Простір поміщиків — Дім.

Символ, за Ю. Лотманом, має просторове середовище, просторову багатолічність, підсилена тим, що по ньому «біжить» час, історія, а простори, культурні та художні, концентрують свої смислові аспекти в символічних «вершинах», трикутниках, багатокутниках. Цей перехід простору і символу уможливлений завдяки введеному Ю. Лотманом поняттю семіосфери — семіотичного континууму, що оточує людину і суспільство. За зразком біосфери В. Вернадського (але не за аналогою з ноосферою) Лотман пропонує поняття семіосфери. Для семіосфери характерні відмежованість і семіотична нерівномірність. Перша ознака тягне за собою однорідність і індивідуальність семіосфери. Друга — 1) наявність центру (ядра) і периферії; 2) змішування рівнів; 3) різну швидкість розвитку різних ділянок; 4) діахронну глибину, що зумовлена з пам'яттю культури.

Символ і символічний простір, вважає Лотман, занурені в семіосферу, значною мірою визначають її й одночасно є результатом процесів, які в ній відбуваються.

У працях Ю. Лотмана трапляється побутовий, сакральний, профанний простір, простір життя, смерті, природи, культури, простір сенсу. Щодо стосується символічного простору, то це особливий вид художнього простору, де є текст, специфічні знаки, умовні й іконічні.

Будь-яка культура починається з поділу світу на простір «внутрішній» і «зовнішній».

Вивченню архітектурного простору присвячено безліч праць Ю. Іконнікова. Відповідно до пріоритетів, які визначаються провідними тенденціями розвитку архітектури кінця ХХ ст., у центрі досліджень архітектурної форми постають проблеми її морфології й художньої мови. Для цих проблем ключовим поняттям є простір. «У першому наближенні архітектурний простір — частина

просторової безперервності світу, виділена і сформована матеріальними елементами, яку, сприймає людина й забезпечує умови життєдіяльності ...» [3, с. 41].

Ю. Іконніков вважає, що для функціонування та емоційного сприйняття архітектурного простору первинними є відносини якісно виділеного внутрішнього і зовнішнього простору. Учений вважає, що «простір конкретизується в понятті місце, пов'язаному з певною локалізацією якогось діяства, в якісному тотальному феномені, який не можна описати засобами аналітичних наукових понять. Місце має особливу ідентичність — «дух» [3, с. 55]. Він вважає, що зміст поняття «архітектурного простору» залежить від уявлень на тому рівні світорозуміння, на якому формуються цінності, символічні образи, значення й синтаксичні структури специфічної мови, концепції діяльності і малюнок поведінки. Специфічність уявлень про простір на цьому рівні входить у ментальність культури й може бути серед ознак ідентифікації стадій її історичного розвитку або національного характеру. Такі уявлення, на думку Ю. Іконнікова, координують спрямування тих видів діяльності, які визначають просторове облаштування життя і таким чином морфологію архітектурного простору [3, с. 43].

Дві принципові позиції у формуванні концепцій архітектурного простору виділяє Ю. Іконніков: об'єктивістські, основані «ноюю архітектурою», і суб'єктно-об'єктні, на яких основуються контекстуалізм (середовищний підхід) і різні версії постмодернізму. Він визначає переваги кожної концепції: першої — однозначність вихідних установок, що дозволяє використовувати математичне моделювання, другої — широке охоплення факторів формоутворення, що взаємодіють. Перша — екстравертна й відповідає техніцистській ментальності, друга — інтровертна й передбачає відповідність гуманістичним цінностям. «Настанова на безумовність утопічних ідеалів зникає; відповідно операційним полем стає не абстраговання від людського сприйняття і ставлення ідеальна математична тривимірність, а суперечлива складність конкретного простору буття, місця або системи місць» [3, с. 57]. Під час вивчення та аналізу властивостей реального «фізичного» простору чітко, за Ю. Іконніковим, розрізняють моделі простору.

Перцептивний простір — модель, що поєднує відображення реального простору органами відчуттів, відповідно до інтегрального сприйняття, в якому чуттєва інформація впорядковується на основі досвіду суспільства й особистості. Встановлення співвідношень між перцептивним простором образу і концептуальним простором математичної моделі — одне з критичних питань архітектурної майстерності, воно зумовлює точність передачі задуманого образу в природі. Екзистенціальний простір — стабільний

образ оточення, оснований на сприйнятті простору як поля діяльності, який надає характерних якісних характеристик.

Художній простір — простір як художній образ, структурована просторова система художніх цінностей та образно-символічних значень, яка пов'язує архітектурний простір і просторові образи введених у нього творів інших видів мистецтв [3, с. 57-59].

Середина 1920-х рр. стала ключовим критичним моментом для розвитку концепцій архітектурного простору. Виникає так званий «середовищний підхід», міське середовище. При безсумнівній його плідності, середовищний підхід немовби всередині має багато обмежень. Ключове поняття — «середовище» — передбачає взаємодію певної системи об'єктів, предметно просторового оточення й суб'єкта, який аналізує таку систему. Суб'єктом при цьому може бути, наприклад, міське співтовариство. Поняття «середовище» саме по собі складне й неоднозначне, воно потребує аналітичного дослідження.

Отже, простежено різні конотації поняття простору в загальнофілософському контексті, антропологічні та семіотичні виміри цього поняття, що дозволило усвідомити різницю між поняттям простору та середовища, що є надзвичайно важливим для формування і проектування міського середовища.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вирішенням проблем формування та проектування міського середовища.

Список літератури

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // М. М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики*. : Сб. — М. : Худож. лит, 1975. — С. 234-407.
2. Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. — 2-е изд. — М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.
3. Волкова Е. В. *Пространство символа и символ пространства в работах Ю. М. Лотман / Е. В. Волкова* // *Вопросы философии*. — 2002. — № 11. — С. 192.
4. Иконников А. В. *Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве : монография* / А. В. Иконников. *Российская академия архитектуры и строительных наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства*. — М. : КомКнига, 2006. — 349 с.
5. Кант И. *Соч. : в 6 т. Т. №. 3.* / И. Кант // *(Философское наследие т. 5)* — М., 1964. — 799 с.
6. Лотман Ю. М. *О семиосфере* / Ю. М. Лотман // *Избранные статьи в трех томах*. — Т.1 — Таллин : «Александра», 1992. — С. 11-12.
7. Лотман Ю. М. *Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Семиотика города и городской культуры. Труды по знаковым системам Петербурга XVIII* / Ю. М. Лотман. — Тарту, 1984. — 139 с.
8. Лотман Ю.М. *Об искусстве* / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург: «Искусство — СПб», 1998. — 704 с., ISBN 5-210-01523-8.

9. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера - история / Ю. М. Лотман. Тартуский ун-т. — М. : Языки рус. культуры, 1996. — 464 с. (Язык. Семиотика. Культура).
10. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. — Таллинн : Александра, 1992. — 479 с.
11. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман. // Избранные статьи в трех томах. — Т. 1 — Таллинн : Александра, 1992. — 479 с.
12. Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю. М. Лотман. // Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М. : Языки русской культуры, 1996. — 464 с. (Язык. Семиотика. Культура).
13. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. — М. : Искусство, 1992. — 63 с.
14. Никитина И. П. Тема художественного пространства в современной философии искусства : Автореферат / И. П. Никитина. — М., 2003. — С. 24.

Надійшла до редакції 30.04.2012 р.

УДК 338.48:130.2

Н. В. ШУМЛЯНСЬКА

ТУРИЗМ ЯК АГЕНТ ТРАНСНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

Розглядається значення туризму в процесах транснаціоналізації культури. Звертається увага на те, що туризм завжди сприяє як взаємопроникненню культур, так і діалогу між ними.

Ключові слова: туризм, мультикультуралізм, транснаціоналізація культури, глобалізація культури, культурна інтеграція.

Рассматривается значение туризма в процессах транснационализации культуры. Обращается внимание на то, что туризм всегда способствовал как взаимопроникновению культур, так и диалогу поиска согласия между народами.

Ключевые слова: туризм, мультикультуралізм, транснаціоналізація культури, глобалізація культури, культурная інтеграція.

The significance of tourism in the process of transnationalization of culture. The role of tourism in the development of relations between nations.

Key words: tourism, cultural transnationalization, globalization of culture, cultural integration.

Актуальність теми статті полягає в тому, що глобальні трансформації сучасного світу пов'язані з переходом від індустріального до інформаційного суспільства. Транснаціоналізація культурного

простору — це один з варіантів прояву цього процесу, а туризм є його активним учасником.

В умовах інтенсивної комунікативної взаємодії різних народів виникають процеси наповнення простору національних культур новим ціннісно-сенсовим змістом, який відповідає інтеграційним тенденціям сучасного світу.

Культурна інтеграція вказує на те, якою мірою певна група або субкультура входить у суспільство в цілому. Максимальна культурна інтеграція є метою переважної кількості груп і субкультур. Чим більше вони культурно інтегровані, тим імовірніше те, що їх визнають у суспільстві. Поняття культурної інтеграції може бути розкрито через визначення її як змінної величини, яка варіюється під час долучення до загальної культури суспільства.

Розвиток міжнародного туризму в контексті культурної інтеграції демонструє спотворення культурного простору за для вигідного представлення на туристичному ярмарку культур. Пріоритетними є ті національні культурні символи, які є найбільше атрактивні, фотогенічні, ефектні, а не ті, що дійсно значимі в процесі формування культури.

Роботи зарубіжних учених, насамперед Дж. Кліфорда, Дж. Харисона, Д. Маккенела, Ф. Тромпенаарса, Ч. Хампденерера, присвячені дослідженню комунікативних механізмів взаємопроникнення, діалогу, комунікації культур. Однак учені недостатню увагу приділили з'ясуванню питань впливу туризму на транснаціоналізацію культурного простору.

Культурологічно-філософський аналіз феномену туризму серед українських учених був започаткований В. С. Пазенком. У працях В. Г. Антоненка, В. В. Ляха розкривається роль туризму в контексті міжетнічних та кроскультурних відносин. Вивчається паломницький туризм як важливий засіб духовного піднесення індивідів (П. Л. Яроцький, а також аналізуються соціологічні аспекти туризму (С. В. Горський, Ю. І. Яковенко. Т. С. Пархоменко розглядає туризм з точки зору задоволення основних фізіологічних і духовних потреб людини [9].

Виникла необхідність на теоретичному рівні осмислити такий ускладнений протиріччями глобалізаційний процес як транснаціоналізація культури, з'ясувати складні її прояви, які відбуваються у світовому культурному просторі під впливом розвитку туризму.

Мета статті: визначити основні напрями впливу туризму на процеси транснаціоналізації культури.

Транснаціоналізацію культури можна розглядати як певні процеси, в яких туризм бере безпосередню участь. На основі процесів транснаціоналізації культурного простору, визначених російською вченою, філософом та культурологом О. М. Астаф'євою [1], спробуємо простежити вплив на них туризму.

Культурна функція туризму виконується тому, що турист під час подорожі реалізує матеріальні, соціальні, а також духовні та культурні потреби.

Російський вчений О. О. Сизиков визначає нову концепцію «туристського погляду» — занурення в соціокультурну дійсність місцевих спільнот (участь у ритуалах і фестивалях, присутність під час відправлення повсякденних рутинних дій, ознайомлення з етнічним варіантом харчування, етнолікуванням та ін.). Усе це формує туристичну «індустрію відчуттів», що обслуговує цю концепцію культурного обміну.

А позитивне значення туризму можна простежити в розвитку цивілізації через пізнання, сприйняття та запозичення культурного досвіду.

У другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. туризм став феноменом масової культури. Так, Е. Тоффлер вважає причинами популярності масового туризму: абсолютне збільшення вільного часу населення завдяки досягненням індустріалізму, «інтенсивне прагнення до прискорення рівномірного руху вперед» [13]. Одним з головних принципів постіндустріального інформаційного суспільства стала мобільність людей, яка стерла географічні кордони.

З другої половини ХХ ст. туризм став формою проведення дозвілля і став популярним серед населення розвинених країн планети. Він ініціював зміну способу життя, вивільнення певного часу для оплачуваної роботодавцем відпустки, що дозволило здійснювати подорожі.

Обираючи подорож, турист має різні споживацькі мотиви. Основні з них: лікування, пізнання, бізнес, відпочинок, розваги, паломництво.

Відпочинок та розваги — це мотиви, які пронизують будь-яку подорож туриста. Перебування туриста в іншій країні саме по собі надає можливості змінити не тільки обстановку, але і враження від того, що оточує туриста. Спостереження мандрівника відволікають від буденних проблем і дозволяють поринути в нове культурне середовище.

Звичайно головним серед них є прагнення до лікування чи оздоровлення. Для цього туристи можуть відвідати центри виникнення східної культури і набути досвіду різних багатовікових методик аюрведи, йоги тощо, здобувають знання, набувають навичок проведення оздоровчих вправ чи використання нових лікувальних засобів, ознайомлюють із ними інших людей і таким чином формують нові погляди на спосіб чи стиль життя серед представників своєї культури.

Інший мотив — пізнання навколишнього світу. Ознайомлення з природними, культурно-історичними, духовними цінностями

культур сприяє формуванню нових знань у полі культури мандрівника, адже він обов'язково поділиться інформацією з рідними та знайомими. Оцінити спосіб життя людей, культуру країни для того, щоб визначити придатність її як місця нового постійного проживання туриста.

Бізнес-мотив полягає в можливості оцінити якості ділової культури, організації партнерських взаємин або спільного бізнесу в іншому ринковому полі.

Паломництво — найдавніший вид культових дій людини — полягає в пересуванні людей до святих місць, культових споруд у дні релігійних свят або для замолювання гріхів. Його зародження пов'язане з формуванням у світі основних релігій.

Розглянемо створення нового типу транснаціональної культури, що поєднує нові сегменти національних культур, змінюючи їхню системну цілісність.

Активізація мультикультурних процесів під час глобалізації природно долучає людей до нового сприйняття культури.

З одного боку, глобалізація створює нове цивілізаційне середовище, де вільне переміщення людей по планеті як «робочої сили» і носіїв культурних цінностей сприяє єдності людства. З іншого боку, транснаціоналізація передбачає повну відмову національних держав від захисту своїх культурних традицій і культурних цінностей. Наслідком може бути загострення етнокультурних, міжконфесійних конфліктів та їх відкриті зіткнення.

Тому культурологічне пояснення аспектів транснаціоналізації, пов'язаних з трансформацією національних культур, за таких умов має практичне значення.

Мультикультурні процеси — це наслідки активної глобалізації. Цілеспрямована політика з розвитку та збереження культурних відмінностей називається мультикультуралізмом. Він забезпечує співіснування різних народів та культур у межах спільної країни.

Мультикультуралізм має актуальне значення в усьому світі: по-перше, у зв'язку зі зростанням активності міжнародних туристів, по-друге, зі збільшенням хвилі імміграції з країн «третього світу» й України. Його основні прояви виявляються в об'єднанні місця для представників тих або інших груп у структурі суспільства, а також використанні своєї культурної ідентичності для висунування політичних і економічних вимог. Фактично ключова ідея мультикультуралізму спрямована на збереження культури малих етнічних груп.

Американська вчена С. Бенхабіб доводить значення вільної конкуренції різних культурних традицій, їх добровільного засвоєння і наголошує на неможливості в цивілізованих країнах недотримання принципів лібералізму і демократії у виконанні вимог

специфічних релігійних, етнічних і культурних співтовариств [3].

Такі провідні європейські держави як Німеччина, Великобританія, Франція мають проблеми з розвитком мультикультуралізму та толерантності на своїй території. Вони мають позитивне імміграційне сальдо й інколи не знають, що робити з численними іммігрантами з інших країн, які активно намагаються конкурувати з аборигенами. Тому керівники зазначених країн заявили про відмову від ліберального курсу щодо мультикультуралізму.

Існує російський проект мультикультуралізму, що спрямований на вирішення проблем між асиміляцією і конвергенцією. На думку О.М.Селезньової, суспільство потребує полілогової матриці культурної різноманітності, основаної на перетинанні цінностей і змістів безлічі культур, що мають рівні права та не нівелюються глобалізаційним контекстом [10]. Усе це забезпечить толерантність і запобігання міжетнічним конфліктам.

Практичне впровадження мультикультуралізму слід спрямувати на розробку та практичне застосування соціокультурних проєктів, які пропонують шляхи досягнення паритету в співіснуванні різних культур.

Ідеї мультикультуралізму можуть посилювати взаємодію культур, формувати новий тип транснаціональної культури, зумовлений інформаційним суспільством. Засилля масової культури загострює взаємини локальних культур і збільшує можливості ризиків у всьому культурному просторі.

Подолання ризиків мультикультуралізму приводить до процесів транснаціоналізації культури, що є однією із сутнісних характеристик глобалізації.

Поняття «транснаціоналізація культури» — це процес, у результаті якого формується нова культура — транскультура, як результат цього процесу.

Транснаціоналізація приводить до дифузії культури — просторового поширення окремих культурних зразків. Процеси дифузії в культурі інколи є насильницькими і можуть спричинити втрату культурної ідентичності етносів. Змінюючи національні культури новим ціннісно-сенсовим змістом, дифузія створює новий культурний пласт, видозмінює їх цілісність.

Такі характеристики туризму як підвищення мобільності туристів завдяки активному розвитку різних видів транспорту, формуванню уніфікованих типових та групових туристичних маршрутів, комерціалізація туристичних послуг сприяють поширенню цього явища.

Туризм розширює межі пізнання різних культур не тільки через організацію подорожі туриста, а й надає змогу людині, перебуваючи вдома біля комп'ютера чи телевізора, подорожувати

по світу, спостерігати за життям віддалених країн, ознайомлюватися з їхніми традиціями, святами і взагалі повсякденним життям. Але «домашній турист» може бути не тільки пасивним спостерігачем, а й активним учасником спілкування з людьми з іншого кінця світу, віртуальним мандрівником, який сам обирає маршрут своєї екскурсії, наприклад по Лувру, і здійснює її у віртуальному режимі.

Поширення різних форм інформаційно-комунікативного простору національної культури, виникнення медіа-просторів і віртуалізації соціокультурного середовища за допомогою різних видів аудіовізуальної комунікації, надає можливості навіть туристу з фізичними вадами, що не дозволяють здійснювати йому подорожі фізично, бути активним учасником віртуального туризму та сприяти транснаціоналізації культурного простору. Він змінює свою культуру завдяки аудіовізуальній комунікації чи інтерактивній взаємодії з представниками інших культур.

Наступний процес транснаціоналізації — це активізація міжнародного обміну культурними товарами та послугами, прийняття нових форм організації культурного життя, самостійне долучення до процесів взаємодії (без посередництва державно-адміністративних структур) не тільки національних культур, але і культур регіонів і співтовариств, установ і окремих громадян, що активізують міжнародне культурне життя.

Туризм сприяє культурному обміну, а відтак впливає на розвиток інноваційних процесів у культурному просторі. Постає питання виникнення кроскультурних та транскультурних комунікацій. Тобто турист привносить особливості своїх вербальних та невербальних засобів поведінки та спілкування в іншу культуру. Представники культури відповідно до своїх уподобань можуть змінити звичні традиційні способи комунікації. Навпаки туристи, повертаючись додому, використовують нові правила поведінки та спілкування, побачені й апробовані під час подорожі.

Туризм є агентом позитивної тенденції глобалізації світу. Він змінює протистояння культур на їх діалог, сприяє збереженню як природної, так і культурної спадщини, створює нові можливості для спілкування представників різних культур, виникає атмосфера взаєморозуміння та довіри між народами.

Негативною ознакою процесу може бути те, що використання туристами форм та засобів комунікації інших культур призводить до невикористання традиційних комунікативних прийомів і активізує процес зникнення національної ідентичності.

Розглядаючи процес створення та поширення діяльності систем освіти і науки транснаціонального напрямку, потрібно зазначити, що він змінює стандартні форми соціалізації та професіоналізації. У розвинених країнах світу (США, Великобританії, Німеччині

й інших) підготовка фахівців туристичної галузі триває в кілька етапів.

Майбутні фахівці туризму проходять виробничі практики та різні стадії навчання на територіях інших країн для того, щоб більше дізнатися про культурні особливості різних народів, знайти підхід та спільні комунікації для подальшого спілкування.

Негативний наслідок — це те, що молоді люди, які навчаються в інших культурних умовах, можуть прийняти подібні спосіб та стиль життя і не повернутися додому. Кваліфіковані спеціалісти залишають не тільки країну, але й свою культуру. Вони швидко асимілюються в нових культурних умовах і забувають про традиції батьків.

На основі процесу утворення нового рівня особистісної культури з'ясовано, що він сприяє психологічній адаптації людини до швидкоплинних змін у соціокультурному просторі, забезпечує соціальну мобільність, є рушійною силою створення нових типів ідентичності в умовах глобалізації.

За твердженням О. П. Бойко [4], «...туризм також можна розглядати з позиції особистої культурної орієнтації, яка формується на основі пересування та автономності індивіда стосовно своєї культури, тобто турист може бути космополітом або локалістом». Але все ж таки «туристи не є космополітами, тому що космополітизм — це стан розуму та спосіб використання культурної інформації, маневрування в конкретній смисловій системі. А туристи виступають не як учасники та активні творці транснаціональних культурних смислів, а як глядачі та споживачі артефактів та еталонів псевдоетнічних культур» [4].

Посилення транскультурних та кроскультурних процесів, формування цінностей транснаціональної культури не означають, що відбувається універсалізація культурних норм, способів світосприйняття, втрата значення національних культур, прийняття всіма народами загальної єдиної системи цінностей.

Транснаціональна культура, транснаціональні цінності — це найкращі форми, зразки культури, створені різними поколіннями певного народу, нації, які стають надбанням усього цивілізованого людства завдяки такому агенту як туризм.

Туристи є комунікаторами, які поширюють інформацію про світову культурну спадщину, особливості відношення різних культур до процесів глобалізації, що і буде предметом подальших досліджень.

Список літератури

1. Астафьева О. Н. Транснационализация культурного пространства: государство и проблемы координации коммуникативных стратегий / О. Н. Астафьева // *Обсерватория культуры*. — 2006. — № 4. — С. 4–10.

2. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма — ответы на глобализацию / Пер. с нем. А. Григорьева, В. Седелника; Общ. ред. и послесл. А. Филиппова // У.Бек. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — 304 с.
3. Бенхабиб С. Притязания культуры: Равенство и разнообразие в глобальную эру / Под ред. В. Л. Иноземцева // С. Бенхабиб. — М. : ЛОГОС, 2003. — 350 с.
4. Бойко О. П. Культура дозвілля у суспільстві ризику : моногр. / О. П. Бойко. — Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ», 2011. — 285 с.
5. Гидденс Э. Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь / Э.Гидденс. — М. : Весь мир, 2004. — 120 с.
6. Мальковская И. А. Глобализация и транскультурный вызов западного мира / И. А. Мальковская // Социологические исследования : Научный и общественно-политический журнал, 2005. — № 12. — С. 3–13.
7. Мартин Г. –П. Западная глобализации: атака на процветание и демократию / Г. –П. Мартин, Х. Шуман. — М. : Альпина, 2001. — 163 с.
8. Многоликая глобализация / Под ред. П. Бергера и С. Хантингтона; пер. с англ. В. В. Саповапод, ред. М. М. Лебедевой. — М. : Аспект Пресс, 2004. — 379 с.
9. Пазенок В. С. Філософія туризму : навч. посіб. / В. С. Пазенок, В. К. Федорченко. — К. : Кондор, 2009. — 268 с.
10. Селезнева Е. Н. Идеи глобализации и мультикультурализма в современной России / Е. Н. Селезнева // Обсерватория культуры, 2005. — № 6. — С. 4–13.
11. Тоффлер Э. Метаморфозы власти : пер. с англ. / Э. Тоффлер. — М. : АСТ, 2003. — 669 с.
12. Тоффлер Э. Третья волна : пер. с англ. / Э. Тоффлер. — М. : АСТ, 2010. — 784с.
13. Тромпенаарс Ф. Национально-культурныеразличия в контексте глобального бизнеса : пер. с англ. / Ф. Тромпенаарс, Ч. Хампден-Тернер. — Минск: Попурри, 2004. — 528 с.
14. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. — М. : АСТ Москва, 2006. — 571 с.
15. Хэлд Д. Глобальные трансформации: политика, экономика, культура / Д. Хэлд, Д. Гольдблат, Э. Макгрю, Дж. Перратон. — М. :Праксис, 2004. — 435 с.
16. Флиер А. Я. Культурология для культурологов / А. Я. Флиер. — М. : Согласие, 2010. — 672 с.
17. Шейко В. М. Континуум культур: проблеми взаємозалежності та співробітництва / В. М. Шейко // Культура України. Мистецтвознав. — Х., 2000. — Вип. 6. — С. 4–12.
18. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ — початок ХХІ ст.) : моногр. : В 2-х т. Т. 1 / В. М. Шейко. — Х. : «Основа», 2001. — 518 с.
19. Чумаков А. Н. Метафізика глобализации. Культурно-цивилизационный контекст / А. Н. Чумаков. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2006. — 516 с.

20. Clifford J. Travel and Translation in the Late Twentieth Century / J. Clifford. — Cambridge, 1997. — P. 24.

Надійшла до редакції 10.05.2012 р.

УДК [793.22:392.51:792.027](477.54):130.2 В. О. БУГАЙОВА

ВЕСІЛЬНА ЦЕРЕМОНІЯ ХАРКІВЩИНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ МІСТА

Розглядаються основні аспекти та режисерські пошуки в проведеному сучасній весільній церемонії. Аналізується сучасний стан українського весілля на Слобожанщині в загальному контексті становлення масової культури міста.

Ключові слова: весільна церемонія, режисерські пошуки, сучасний репертуар, культурна традиція, Слобожанщина.

Рассматриваются основные аспекты и режиссерские поиски в проведении современной свадебной церемонии. Анализируется современное состояние украинской свадьбы Слобожанщины в контексте становления массовой культуры города.

Ключевые слова: свадебная церемония, режиссерские поиски, современный репертуар, культурная традиция, Слобожанский регион.

Basic aspects and producer searches are examined in the lead through the modern wedding ceremony. The modern consisting of the Ukrainian wedding of Slobozhanschina is analysed in context of becoming of mass culture of the city.

Key words: wedding ceremony, producer searches, modern repertoire, cultural tradition, Slobozhanskiy region.

Сучасне весілля в місті зазнало змін і набуло нових рольових виконавців та функцій. Організація й проведення основних обрядодій сучасного весілля ще не були об'єктом культурологічного та мистецтвознавчого досліджень, їх аналіз дозволяє простежити художні процеси, пов'язані з формуванням нових тенденцій розвитку розважального мистецтва. Для вивчення цих процесів слід розглядати сучасну весільну обрядовість як систему, що складається з різноманітних обрядів. Такого дослідження в нашому регіоні ще не проводилось.

Інформаційною й пізнавальною базою для роботи можуть бути студії видатних мистецтвознавців, теоретичною основою стануть праці О. Потєбні [4], В. Матушенко [2], З. Марчук [3], І. Щербіни [8], А. Кравченка [1] та ін.

Мета дослідження — проаналізувати структуру організації та проведення сучасного весілля, розкрити динаміку розвитку весільної індустрії в соціокультурному контексті, показати

взаємозв'язок з усталеними культуротворчими формами та їхню трансформацію.

Весільна церемонія — невід'ємна складова сучасної культури міста, квінтесенція національного духу українців. У ній найяскравіше й найповніше відбиваються цілісне, синкретичне сприйняття навколишньої дійсності, відгомони забобонів і язичницької обрядовості, культові мотиви, уявлення про людину, роздуми про сім'ю, дітей, спадковість поколінь і сенс життя. Відомий російський культуролог А. Кравченко визначає міську культуру (чи культуру міста, індустріальну культуру, урбанізовану культуру) як культуру великих і середніх несільськогосподарських поселень, зазвичай важливих індустріальних і адміністративних центрів [1, с. 34]. Оскільки культурний простір міста організований зовсім інакше, ніж на селі, широкий вибір закладів дозволяє, побуту й культури дозволяє молодим людям відчутти себе більш вільними й розкутими та обрати для себе найприйнятніший варіант весільного свята. Сучасне весілля здебільшого поширене в трьох формах: вечірки, молодіжного ритуалу та модифікованої традиційної обрядовості. Головна їх відмінність полягає, по суті, у ступені використання традиційної основи. Вечірка, що сформувалася в повоєнні роки, це застілля з незначним використанням традиційних весільних елементів, переважно атрибутів: рушників, квіток, короваю. Головна увага у вечірці зосереджується на церемонії реєстрації шлюбу, яку намагаються організувати якомога урочистіше, з використанням традиційних обрядів. Весільне дійство є однією зі стародавніх форм емоційно-естетичного спілкування, яка засобами театральної виразності об'єктивує процеси перетворення системи цінностей. Форми проведення сучасного весільного свята, що склалися історично, відображають усе різноманіття колізій людського життя, у його основі переплітаються суть і явище, чуттєве й духовне, предметне й символічне. Динамічні процеси весільної обрядовості зумовлені багатьма історичними чинниками. Сучасна цивілізація, на жаль, пов'язана із соціальними та екологічними катаклізмами, ідеологічними втручаннями, репресивними заходами, які призводять до руйнування духовних цінностей народу, зокрема ритуалів традиційної культури. Сьогодні останні поволі відходять у небуття, але вони й досі залишаються важливим компонентом історичної пам'яті народу.

Весільне свято відповідає тим самим загальним вимогам мистецтва, що й естрада та масові видовища. Кожний окремих номер (епізод), з яких складається весільна програма, потребує свого особливого сценічного втілення. Однією з обов'язкових умов весільної програми є чітка послідовність номерів. Як жоден інший театральний жанр, театр масових форм (а саме до нього належить постановка весільної програми) базується на майстерності одного

артиста або їх невеликої групи. Уся увага режисера, його фантазія мають бути спрямовані на реалізацію змісту через майстерність артиста, а не лише на постановчі можливості, здебільшого обмежені. Саме на ці фактори повинен зважати сучасний режисер, створюючи модель майбутнього видовища. Усе, що допомагає яскравіше розкрити зміст, виразно знайдений внутрішній стан, гостра словесна дія, смілива мізансцена, мотивований трюк, цікаво й образно використана в оформленні деталь, вражаючий костюм, характерний грим, — активно використовується режисерами великих програм.

Режисерська специфіка створення весільного свята полягає в професійному компоюванні творчих «подарунків» - номерів запрошених артистів, хореографічних чи вокальних виступів, артистів оригінального жанру — в єдине цілісне видовище, звернення до сучасних актуальних тем, виявлення сценарної основи через майстерність артиста, зовнішню візуалізацію дійства, синтез слова, музики, пластики, хореографії. Усе, що допомагає яскравіше розкрити зміст: виразно знайдений внутрішній стан актора-ведучого, смілива мізансцена, спонтанно побудована з гостями-учасниками свята, вмотивований трюк, цікаво й образно використані деталі оформлення, вражаючий костюм, характерний грим, — активно використовуються режисерами сучасних весільних свят.

Творча уява та невичерпна фантазія — важливі характерні риси, які повинен мати режисер весільного свята. Часто саме режисерська фантазія та оригінальне вирішення доповнюють те, що не було конкретизовано сценаристом. Режисер, ставши посередником між різними видами мистецтва, бере на себе відповідальність за переведення словесно-образних відносин, закладених у сценарії, музичних, вокальних, хореографічних, образотворчих проявів у систему видовищної образності. Режисер весільної програми здебільшого звертається до актуальних сьогодні тем, використовуючи при цьому сучасний репертуар. Працюючи з абсолютно новим матеріалом, він щоразу віднаходить свіжі режисерські прийоми, які народжуються не в безпосередньому відтворенні літературного матеріалу, як у драматичному театрі, а в процесі синтезу слова, музики, пластики, хореографії, особливої звукової структури тощо.

Жанрову специфіку мистецтва весільної церемонії можна охарактеризувати за такими основними специфічними ознаками, як: лаконізм, сконцентрованість, чітка визначеність змісту, відповідність духу, темпу й ритму часу, мінімальне використання певною мірою умовних декорацій і не побутово деталізованого, а художньо-загальноючого реквізиту. А оскільки при складанні весільної церемонії режисер використовує музичні, пластичні, вокальні та інші жанри, то необхідно зважати на те, що кожен

із них має свій сценічний засіб вираження змісту, на якому й ґрунтується режисерська інтерпретація. Отже, режисер повинен бути підготовленим для репрезентативної діяльності в обраному жанрі. Працюючи в цій галузі, деякі режисери обирають один-два жанри, на яких і спеціалізуються. Однак сучасні вимоги до проведення весільних церемоній потребують від режисера професійності компонування підготовлених номерів у єдине цілісне видовище. Такий режисер, з огляду на свій фах, має розуміти природу й специфіку всіх основних жанрів, що складають сценарну основу весільної програми.

Окрім режисера з його організаторсько-постановочними функціями, сучасне весілля повинен проводити професійний актор-розпорядник, який у реалізації весільного сценарію посідає важливе місце, адже специфіка проведення сучасного весілля вимагає від ведучого особливого стилю гри, де в одній особі має втілюватися синтез традиційної професійної майстерності з талантом співака, танцюриста, куплетиста й оповідача. Створювати яскраві сценічні образи за допомогою гротеску, буфонади, гіперболи актори-учасники весільного свята можуть лише за умови концентрації на провідних рисах, характерних для персонажа, що роблять художній образ виразним не тільки в прийомах акторської гри, а й у властивій самому артистові індивідуальній виконавській манері.

Ще однією творчою особливістю розпорядника весілля є відсторонення, адже він цілком не входить у художній образ, а одягає маску певного персонажа, залишаючись при цьому самим собою та постійно спілкуючись із глядачем. На відміну від театрального, естрадного акторові не обов'язково «проживати» роль — можна окремими рухами, деталями охарактеризувати персонаж, а це і є своєрідною формою перевтілення. Доречно підібрана деталь, правильно знайдений жест чи рух, інтонації, мовні наголоси й акценти допомагають розпоряднику весілля окреслити типаж, а вже уява глядача сама домалює образ. На сценах весільних свят — універсальні актори, які володіють прийомами пародіювання, яскравою характерністю, вмінню співати й танцювати.

Робота з хореографами. Переходом від першого застілля до танців як у традиційному, так і в сучасному весіллі постає перший танець молодого подружжя. Танцювати виключно вальс чи звичайний романтичний танок на своєму весіллі сьогодні не актуально, тому наречені бажають вразити гостей весільним танцем із сюрпризом. Така тенденція існує за кордоном уже кілька років і називається *The evolution of the wedding dance* (еволюція весільного танцю) [5, с. 117].

Сучасна молодь для першого весільного танцю обирає мелодію, близьку для них обох, та запрошує професійних хореографів, які

за кілька занять можуть поставити нескладний, але ефектний театралізований танець. Окрім них, над першим весільним танцем молодят працює й режисер-постановник, який крім пластики використовує й інші виражальні засоби — прикрашає танцювальний майданчик, створюючи символ серця чи то зі свічок, чи то з пелюсток троянд. Молодята заходять усередину цього серця і там танцюють. Гості великим колом оточують серце з молодим подружжям і, тримаючись за руки, танцюють. Цей танець має бути видовищним акцентом свята та водночас символізувати родинне коло, єднання двох родин в одну велику, максимальну підтримку всією родиною молодої сім'ї.

Підбір музичного матеріалу. Музика в проведенні весільного свята відіграє надзвичайно важливу роль — вона має виражати ті почуття й емоції, які переповнюють наречених у головний момент їхнього життя: радість, заповітні сподівання, мрії про щастя.

Під час пошуку музичного матеріалу відповідно до обраної тематики весілля слід зважати й на проблему специфічності «матеріалу» музики, або мову музики. Коли мовою малярства є фарби, літератури — слово, хореографії — жест, то в музиці — це організований особливим чином звук, що характеризується певною висотою, гучністю, тривалістю, тембром, які мають відповідати задуму та створювати святкову атмосферу весілля. В українських традиційних варіантах музичним супроводом приходу молодят слугував козацький марш, в осучасненому варіанті — марш Мендельсона. Та європейські тенденції на українському весіллі відбилися у використанні струнних квартетів (секстет, октет, квінтет, оркестр), які виконують переважно класичні речі.

Художнє оформлення весільного свята. Постановка сучасних весільних свят вимагає від художника лаконічного й виразного оформлення, яке можна було б трансформувати за лічені хвилини. Художній образ — специфічна для мистецтва форма віддзеркалення дійсності й вираження думок і відчуттів художника. Художній образ весілля безпосередньо залежить від його теми та має втілюватися матеріально не лише за допомогою пластики, звуку, слова, а й сучасними засобами: за допомогою весільного декору, фотоматеріалів, відеосюжетів про важливі етапи життя головних героїв весілля.

Окрім дій режисерсько-постановчої групи, кожен із членів якої виконує певну функцію та має свою специфіку, слід відзначити, що сучасне весілля як чітко регламентоване дійство проходить у два основні етапи — технічний і творчий.

Технічний етап — організація весільного банкету, фото- та відеосупровід весілля, забезпечення автотранспорту, запрошення відомих виконавців для виступу на весіллі тощо. До творчого етапу входять написання та реалізація сценарію, робота з ведучими

над матеріалом сценарію, підбір музичних композицій, хореографія, художньо-образне вирішення весільного свята.

Для втілення найсміливіших ідей організатори весілля повинні зважати на такі фактори:

- історичні особливості місця проведення свята;
- національні та релігійні звичаї;
- етнографічний склад населення;
- територіальне розміщення й ландшафт місцевості, де буде проходити весільне свято.

Крім того, організатори весілля виконують такі творчі функції:

- створення колективу режисерсько-постановчої групи;
- підготовка сценарної заявки, загального сценарію та всієї програми весільного свята;
- музичне оформлення свята відповідно до обраної нареченими тематики весілля;
- художньо-образне оформлення весільного свята;
- світлотехнічне та піротехнічне забезпечення;
- підготовка спеціальних реквізитів та костюмів дійових осіб весільного свята.

Організація сучасного весілля передбачає такі технічні етапи:

- написання кошторису та фінансово-звітної документації з підготовки весілля;
- підбір місця проведення весільного свята (ресторан або виїзна церемонія на свіжому повітрі);
- організація весільного банкету;
- послуги кейтерингу (святкове меню);
- професійні фото й відеозйомка;
- запрошення відомих виконавців для привітання наречених;
- підбір, установа та монтаж концертно-сценічного обладнання;
- підбір та забезпечення роботи святкового кортежу для наречених та гостей;
- підбір весільного букету для нареченої та замовлення весільного торта;
- весільна поліграфія (програмки, запрошення, тощо).

Окрім організаційно-технічного забезпечення сучасного весілля, важливу його частину складають обрядодії, які є пристосованими до тематики та головної ідеї конкретного весільного свята.

Дослідження передбачає типологізацію більшості сценаріїв проведення весільних свят на Слобожанщині. Їх можна поділити на: тематичні сценарії:

- на основі реальних подій зустрічі наречених;
- сценарії за мотивами обраної молодятами тематики, так звані «стильові» сценарії: кольорова гама — «Бузкове весілля», «Трояндове весілля», «Полуничне весілля»;

- ювілеї весільних дат («Ситцеве весілля», «Дерев'яне», «Трояндове весілля» тощо);
- театралізовані сценарії:
- на основі історичних подій різноманітних епох (Середньовіччя, первіснообщинний лад, епоха Класицизму);
- у стилі різноманітних країн (грецьке весілля, весілля в стилі Чикаго, весілля гангстерів);
- за мотивами відомих кінофільмів («Формула кохання», «Гуцарська балада», «Агент 007»);

фольклорні сценарії:

- на основі національних традицій наших предків;
 - приурочені до календарно-обрядового циклу (Різдво, Спас);
- VІP-сценарії:
- виїзні церемонії на зразок європейських весіль.

Відповідно до обраного нареченими сценарію, організатори проводять свою подальшу роботу.

Для сучасного весілля характерні: зміни в структурі обряду (зникнення чи об'єднання окремих етапів весільного обряду; скорочення весільних обрядодій; розростання весільних обрядів розважального характеру), трансформація функційного навантаження (зміщення акцентів з магічної та правової функцій на розважально-ігрову й видовищну).

Трансформація весільного свята — це процес суперечливий, але історично об'єктивний. З одного боку, це негативні зміни, коли відбувається деградація етнонаціональних цінностей таких, наприклад, як мова, або вульгаризація, тривіалізація сімейних цінностей. З іншого боку, завдяки здатності етноментальності до оновлення, цінності модернізуються та через сучасну попкультуру стають доступними для представників інших націй та етносів. Взаємодія інноваційного та звичаєвого у весільних традиціях України репрезентує етнонаціональну культуру, її інтеграцію та еволюцію на загальносвітовому рівні, додаючи до неї кожного разу нові елементи, значення, символи.

Отже, спроба розглянути основні аспекти організації та проведення сучасних весільних свят, визначити типологічні особливості цього явища в контексті масової культури міста водночас надає можливість узагальнення досвіду розвитку весільної індустрії, зробити прогностичні висновки щодо перспектив використання фольклорних традицій та драматургічної спадщини минулих років у майбутньому розвитку розважального мистецтва. Сучасна весільна церемонія міста — це складне соціокультурне явище, що породжується взаємодією принципово різних культур: фольклорної, тобто комплексу традиційної духовної культури, що реалізується в словах, ідеях, звучаннях, рухах, діях; колективно-традиційної й сучасної, характерними ознаками якої

є професійно-особистісний, індивідуально-креативний підхід до кожного моменту весільного свята.

Список літератури

1. Кравченко А. И. Культурология : учеб. пособ. для вузов / А.И. Кравченко. — 3-е изд. — М. : Академический проект, 2001. — С. 34–35.
2. Матушенко В. Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури: автореф. дис... канд. культурології: 26.00.01 / В. Б. Матушенко; Національний ун-т культури і мистецтв України. — К., 2009. — 20 с.
3. Марчук З. В. Еволюція української весільної обрядовості (на матеріалах фольклору: автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.07 / З. В. Марчук; Національний ун-т ім. Т. Шевченка. — К., 2004. — 17 с.
4. Маєрчик М. С. Українські обряди крізь призму моделі переходу: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / М. Маєрчик; НАН України. Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2002. — 20 с.
5. Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен / А. А. Потебня. — Варшава : Тип. Земкевича и Новаковского, 1883. — Вып.1. — 1883. — 182 с.
6. Современная свадьба. — Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2002. — 351 с.
7. Шкода М. Н. Улюблена моя Україна: свята, традиції, звичаї, обряди / М. Н. Шкода. — Донецьк, БАО, 2009. — 544 с.
8. Щербіна І. В. Українське весілля як етнокультурний феномен (на матеріалі слобожанської обрядово-пісенної традиції) / І. В. Щербіна // Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. — теорія і історія культури / ХДАК. — Х. : ХДАК, 2001. — 20 с.

Надійшла до редакції 16.04.2012 р.

УДК 316.722

А. А. САВЧЕНКО

ПОСТМОДЕРНОВА МАГІЯ В КОНТЕКСТІ ЕНЕРГОІНФОРМАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ

Розглянуто феномен магії як форми езотеричного знання в контексті нової енергоінформаційної парадигми.

Ключові слова: *магія, енергоінформаційна парадигма, культура, суспільство, постмодернізм, езотеризм.*

Рассмотрен феномен магии как формы эзотерического знания в контексте новой энергоинформационной парадигмы.

Ключевые слова: *магия, энергоинформационная парадигма, культура, общество, постмодернизм, эзотеризм.*

The phenomenon of magic is considered as a form of esoteric knowledge in the context of new energy and information paradigm.

Key words: *magic, energy and information paradigm, culture, society, post-modernism, esotericism.*

Сьогодні є історичною подією в розвитку людства, відзначеною зміною наукової парадигми в природознавстві. Основою її є фундаментальні відкриття в різних галузях науки, зокрема в парапсихології, геомагнітобіології, біофізиці й фізиці, які розглядають Всесвіт як прояв єдиного енергоінформаційного поля-свідомості з його різними рівнями організації, від енергоінформаційного до матеріального. Особливістю цієї парадигми є те, що культура людини входить до загальнокосмічного еволюційно-цивілізаційного процесу і при цьому розглядаються складові й механізми цього процесу. Тобто ідея про космічну еволюцію людини виникає в культурному просторі завдяки так званій езотеричній традиції пізнання, за якою саме людина є осередком магічних сил. За енергоінформаційною теорією весь світ складається з енергії, кожний атом наповнений нею, і знання про це у вигляді міфів про управління згаданими енергіями відоме людству під назвою магія.

Мета дослідження — розглянути магію як форму езотеричного знання в контексті нової енергоінформаційної парадигми.

Нині посилився інтерес до джерел культури людини. Насамперед це пов'язано з формуванням інформаційного простору, соціальною напругою в суспільстві, девальвацією загальнолюдських цінностей. Сучасна людина прагне знайти життєві орієнтири у сфері духовності, створити цілісну картину світу, в яку вписувалися б її власне життя, культура, цінності й пріоритети.

Як культурно-релігійний феномен магія привернула увагу західного релігієзнавства й соціальної антропології в останній чверті XIX ст. Дослідження магії починалося з накопичення емпіричного матеріалу: опису магічних прийомів, обрядів і їхньої класифікації (Ван Геннеп, Б. Арнольд, Л. Юрбон), і ці роботи радше були етнографічними. Новим аналітичним етапом у вивченні магії стало виявлення її соціальних функцій (Е. Дюркгейм, Е. Еванс-Прічард). Б. Малиновський основну функцію магії назвав «культурною». На його думку, вона полягає у формуванні людського оптимізму, у вірі в перемогу надії над страхом.

Значне місце у вивченні магії посідають дослідження щодо релігійної свідомості й містичної духовної традиції (М. С. Капустіна, Л. М. Мітрохіна, В. Л. Рабіновича, С. Л. Рубінштейна, С. А. Токарева, а також праці В. Я. Режабека з міфологічного мислення. Слід відзначити також праці Т. Куна, І. Лакатоса, К. Поппера, П. Фейерабенда, Дж. Холтона. Ці автори вивчають проблеми позанаукового знання в історичному контексті науки й звертають увагу на різноманіття видів знання (одним із яких є магія) і різних типів раціональності.

У російській філософії ця проблема розглядається в численних працях таких філософів, як П. Д. Успенський,

Н. І. Автономова, П. П. Гайденко, Т. Г. Лешкевич, М. К. Мармашівлі, Л. А. Мирська, В. Н. Порус, В. П. Філатов. Представники цього напрямку, визначаючи форми позанаукового знання, вказують на його найважливішу форму — езотеричну культуру.

Загалом аналіз літератури свідчить: незважаючи на численні наукові дослідження, у яких тією чи іншою мірою розкриваються різні аспекти обраної теми, вона ще не вичерпана й потребує подальшого осмислення.

Езотерична культура найдавніша й невід’ємна частина культури всього людства, її містична складова, і саме тому вона є в певному сенсі основою позанаціональної, духовної традиції. Езотерична культура містить у собі езотеричні традиції й традиційні форми езотеричного знання — астрологію, алхімію, магію й окультизм як особливий тип езотеричного знання, що містить теософію й антропософію.

З виникненням на початку нашої ери перших окультних джерел (наприклад, трактатів Гермеса Трисмегіста) постали питання щодо визначення місця й ролі магії в межах усього людського знання. Надалі, в рамках окультної традиції, магія досліджувалася в працях Агрипи Неттесеймського й інших окультистів епохи Відродження, Нового й Новітнього часів [1, с. 231].

У філософському словнику [10] наведене таке визначення магії: магія (лат. *magia*) — чаклунство, чарівництво, обряди, покликані надприродним шляхом впливати на світ. Теософський словник визначає магію таким чином: «Велика наука», священна наука, невіддільна від релігії у найбільш давніх і освічених народів. Магія є наукою спілкування з божественними, надземними силами й управління ними, так само як і владою над силами нижчих сфер; практичним знанням потаємних секретів природи. Водночас магія не є чимось надприродним. Маги «за допомогою жрецької теургії здатні підійматися до більш піднесених і всесвітніх сутностей, до тих, хто опанував долю» [3].

Магія як одна з форм первісних вірувань виникла на початку існування людства. Інтерес до неї спостерігався завжди, але наука стала її вивчати лише в ХІХ ст. Це було викликано тим, що в середньовіччі все, пов’язане з магічними практиками, переслідувалося християнською церквою, оскільки вважалося проявом темних сил. Офіційне вивчення магії як ересі можливе було лише з дозволу церкви.

Дотепер у науці термін «магія» і сутність її феномену розкриті через безліч визначень. У середньовічній літературі часто використовувався латинський термін «*Ars magica*». У Європі та Північній Америці в процесі перетворення магії у вчення або квазінаукову дисципліну існує безліч сформульованих визначень. Так,

наприклад, Еліфас Леві пише, що магія є традиційною наукою про секрети природи. Папюс вважає, що магія — це «застосування динамізованої людської волі до швидкого розвитку сил природи» [7]. У визначенні Алістера Кроулі магія є «Наукою й Мистецтвом викликати Зміну, що відбувається відповідно до Волі».

Карлос Кастанеда у своїх книгах термін «магія» використовував для опису способу реалізації можливостей людини, які стосуються природи сприйняття [6]. К. Кастанеда техніку в магії розглядає як засіб пізнання обсягу людських можливостей, зокрема й дослідження механізмів сприйняття й невербального осягнення реальності. Використання системи магічних технік розвиває волю, яка викликає резонансні явища в енергопотоках Всесвіту, що уможливорює вищі досягнення магії в знанні про реальність.

Таким чином, магія є традиційною формою езотеричного знання, способом освоєння й осягнення буття за допомогою певних знань і технологій. Звернення до проблеми магії як специфічного культурного феномену зумовлене необхідністю переосмислення тенденцій її розвитку, функціонування магічних практик і їхніх впливів на формування індивідуальної й масової свідомості на сучасному етапі.

На думку відомого російського філософа П. Д. Успенського, на землі змінювали одна одну численні цивілізації, невідомі нашій історичній науці, знання й технології яких, що дозволяють впливати на об'єкти навколишнього світу людині, котра здобула ці знання, дійшли до нас із глибини віків у формі езотеричних і окультних традицій. Деякі з них досягли набагато вищого рівня, ніж наша. Здобуте знання зберігалось й передавалось від однієї цивілізації до іншої. Зберігачами цього знання були особливі школи; у них знання оберігали від непосвячених, які могли спотворити й зруйнувати його. Приховане знання передавалось тільки від учителя до учня, який пройшов тривалу й складну підготовку.

Отже, езотеричні традиції й окультні знання, які дійшли до наших днів, належали давній високорозвиненій цивілізації минулого і були наукою в тому ж розумінні, у якому нинішні знання й технології є невід'ємною частиною сучасної науки. Оскільки наукою не може займатися неосвічена людина, ми вважаємо, що наука пращурів — магія була складовою частиною культури прадавніх цивілізацій, тому магічні знання, які доходять до нас із глибини віків, є відлунням древньої культури.

В останні десятиліття наука здійснила відкриття в багатьох сферах знання, які раніше належали до магії. Гіпноз перестав бути таємницею, відомою тільки магам, хімія пояснила властивості багатьох рослин, які вважались протягом століть магічними. Нині за допомогою гіпнозу, психології й психоаналізу, методи яких

здатні пояснити деякі магічні практики, проводиться лікування медиками. Однак, незважаючи на це, питань стає все більше, сфера непізнаного й неясненого розширюється й потребує особливої уваги і вивчення. Саме тому сучасний стан людства характеризується необхідністю переосмислення існуючої картини світу, місця людини в ньому, світоглядних настанов щодо існуючих форм і методів пізнання, парадигми науки, культурних цінностей, норм, стереотипів, правил поведінки й ін. Нині, як ніколи, необхідно розробляти нові підходи до розуміння й дослідження навколишнього світу, місця й ролі людини в ньому в його цілісності, і це стає можливим у рамках нової енергоінформаційної парадигми.

Всесвіт і все, що його заповнює, являє собою неподільну триєдність: речовину, енергію та інформацію. Об'єктивні методи наукового дослідження, які використовує сучасна наука, ґрунтуються на матеріалістичній науковій парадигмі та переважно орієнтовані на вивчення об'єктів та процесів, які належать до фізичної проявленої реальності.

Нова наукова парадигма базується на зміні уявлень про фізичний світ, місце людини в ньому, переосмисленні проблем цивілізації на основі нового бачення світу. Йдеться про бінарну структуру Всесвіту, покликану стати основою концепції, що є фундаментом нової наукової картини світу, яку можна назвати енергоінформаційною або, за Л. Лесковим, — ноокосмічною (ноос із гр. — «розум», «свідомість», а космос — «Всесвіт»).

Науці відомі складні життєві випадки, коли звичні науково-матеріалістичні погляди не дозволяють пояснити об'єктивно існуючі явища нашого світу, а містицизм є принципово неприйнятним. Аналіз цих не пояснених наукою явищ (у першу чергу психофізичних, але також і суто фізичних) дозволяє зрозуміти, як слід змінити сучасні уявлення про фізичну реальність, щоб на їх основі можна було б створювати нові філософські та фізичні теорії, що адекватно відображають властивості навколишньої реальності.

Дослідження магії дозволяє людині вийти за межі традиційної віри, збагачувати власну свідомість, використовуючи здобуті знання поглянути на світ з іншої точки зору. Головним завданням має бути самовдосконалення, яке переважно досягається через аналіз своїх фізичних та психічних станів. Постмодерністська магія протягом тривалого періоду розвитку з ритуальної практики перетворюється на складне вчення, до якого входять не тільки магічні уявлення й ритуальна практика, але й досягнення сучасної науки, які розкривають таємниці устрою світобудови й людини. З'ясовано, що сучасний розвиток науки й техніки не дозволяє прогнозувати науково розвиток майбутніх подій як у житті однієї людини, так і всього суспільства в цілому. Нездатність науки дати

готові рецепти залишає цю велику сферу для магії, яка за багато тисячоліть розробила необхідні для цього способи, що не втратили своєї ефективності й донині. Саме тому в суспільстві зріс інтерес до магії як до спроби вирішення різних проблем. Мислення й поведінку сучасної людини можна впевнено називати магічними.

У контексті нової енергоінформаційної парадигми, згідно з якою людина є активним учасником еволюційного процесу, цілком зрозумілими стають її бажання та намагання за допомогою магічних дій пізнавати закони природи та внутрішню суть явищ, формувати власний світогляд, бути активним творцем свого життя, розвинути власну волю, характер та сили, які потенційно є в кожного, надобувати нових якостей, таким чином сприяючи духовному розвитку.

Інтерес до магії виник в індивідуальній та масовій свідомості, причому на буденному рівні. З'явилася велика кількість сучасних магів та цілителів, котрі пропагують свої послуги та знання в газетах, журналах, книгах, на телебаченні, в Інтернеті. Але чи є вони гідними представниками магічного вчення, яке не може в жодному разі обернутися злом, коли злі наміри або незнання певних магічних законів можуть завдати непоправної шкоди як собі, так і тим людям, котрим вони пропонують свої послуги? Більшість сучасних представників езотерики здобувають свої знання не з давніх магічних учень, ритуалів єгипетських жерців та халдейських магів, а використовують магічні прийоми та ритуали, які переходять з однієї книги в іншу та в більшості своїй не мають виваженої століттями магічної мудрості. Про інтерес до магії, чаклунства, окультизму свідчить особливий попит на магічні аксесуари, спеціальні журнали з цієї тематики та у відродженні давньої «професії» чаклунів та відьом, що нині представлена тисячами «спеціалістів» в області білої та чорної магії.

Упровадження езотеричного вчення в маси є однією з технік постмодерністської культури, що полягає в поширенні не стільки езотеричного, скільки екзотеричного знання серед людей. «Різницю між шляхами техніки й езотерики можна бачити на прикладі відмінностей між екзотеричними та езотеричними шляхами в усіх релігіях. Екзотеричний шлях призначений для тих, кого ведуть», а езотеричний — для «тих, хто іде сам». Чому «тих, кого ведуть» ведуть? Тому, що вони не можуть іти самотужки. Їм потрібне силове поле, що направляє їхній рух незалежно від їх свідомості — їм потрібна техніка» [2].

Інтерес до езотеричного вчення спостерігається не лише в сучасного пересічного громадянина, але й у середовищі політиків, бізнесменів, телеведучих, які створюють різноманітні шоу на хвилі інтересу суспільства до всього непізнаного. Цей інтерес підкріплюється особливим психологізмом епохи сучасності,

у якій головними стають чуттєві, суб'єктивні переживання окремої особистості. Постійні стреси призводять до певної дестабілізації світогляду людини, оскільки вона «все більше почуває себе калікою», що має «особливого роду каліцтво, при якому втрачає не зовнішні, а внутрішні органи: зір та слух беруть на себе величезне навантаження, яке не витримують мозок і серце» [5].

Зміна цінностей у масовій свідомості, існування «подвійних духовних стандартів» у сучасному суспільстві також стали одними з причин відродження магії в постмодерністський період. Вихід друком книг К. Кастанеди виявився певним каталізатором для виникнення нового, достатньою мірою закритого для досліджень соціологів магічного товариства, характерною ознакою якого є те, що воно почало вперше вибірково приймати до своїх лав неофітів за допомогою спеціальних семінарів, на яких безпосередньо застосовувалися психотехніки, описані Кастанедою у своїх книгах. Захисні механізми людської підсвідомості вимикалися за допомогою трансових технік, які з повним правом названі магічними технологіями [4].

Езотеричне знання насамперед пов'язане з постмодерністською технікою деконструкції цілісності культури, зокрема з поділом соціального цілого на окремі фрагменти та частинки. Нині спостерігається інтерес сучасної науки до езотерики і пов'язано це насамперед із тим, що постмодернізм розуміє як езотеричний ще один фізичний світ — світ енергетичних сутностей, який є видимим, тому підлягає науковому поясненню та тлумаченню. На думку А. Склярова, зараз наука входить в езотеричну реальність і намагається вивчати її як чуттєву та дану, про що свідчать окремі науково доведені факти: вже ніхто з професійних фізиків не вважає неможливим використовувати такий термін, як «квазічастинки», які з точки зору «чистого матеріалізму» являють собою не більш ніж абстракцію, хоча реально проявляють себе в експериментах; так звані аномальні явища вже давно є предметом глибокого наукового дослідження — не тільки візуального, але і з використанням різноманітної апаратури, яка об'єктивно реєструє ці явища [9]. Постмодернізм за допомогою принципу деконструкції намагається довести, що недеконструйованих компонентів соціальної реальності не існує, оскільки може бути деконструйоване будь-яке поняття. За таких умов залишається тільки світ віртуального простору інформації та культури й відповідні техніки роботи з порожньою реальністю. У цьому сенсі постмодернізм не є новим способом сприйняття та інтерпретації світу, зокрема й езотеричного знання, як таємного та сокровенного в його класичному розумінні, а є лише певною стратегією.

Незважаючи на безліч різних містико-релігійних учень та культів, езотеричне вчення постає певною світоглядною системою.

Езотерична наука як світоглядна система містить у собі категорії як релігії, так і філософії, але намагається їх перетворити на частину власної езотеричної системи. Наприклад, такі поняття класичної філософії, як ідея, свідомість, дух, абсолют, в езотериці набули іншого визначення. Зокрема те, що в класичній філософії має назву Абсолют, а в релігії — Бог, в езотериці має назву — Вищий розум. Езотеричним ученням визначене поняття «егрегор» як своєрідне енергетичне поле, що утворюється через пов'язаність думок однорідних менталітетів або душ. У філософії під егрегором можна розуміти колективне несвідоме, а в релігії аналогом егрегору можуть бути безликі сутності, а саме демони або ангели.

Езотерична культура породжує ідею космічної еволюції людини й періодично транслює її у сферу екзотеричної культури — міфологію, релігії, «мирські» філософські вчення. Це відбувається протягом багатьох сотень років аж до ХХ ст., коли починається наукове осмислення космічної еволюції людини та нової енергоінформаційної парадигми. Є тези, які однозначно підтверджені наукою. Наприклад, застосування ефекту Кірліан дозволило обґрунтувати гіпотезу про існування в живих організмів енергетичного поля, що відбиває у своїй структурі всі соматичні, сенсорні й ментальні процеси. Водночас є положення, для аналізу яких наука не має достатнього обсягу емпіричного матеріалу.

Нова енергоінформаційна парадигма є немислимою без усвідомлення неантагоністичності протиріч між матеріалізмом та ідеалізмом, атеїзмом і вірою в Бога, правами людини й інтересами людства, філософією й математикою, гуманітарними й природничими науками, традиційною історією та новими дослідженнями, науковим і позанауковим знанням та ін. Нова енергоінформаційна парадигма змушує по-іншому розглядати окультно-містичні галузі знання, визнаючи в них не марновірство, а поки не вивчені природні закони, пов'язані з енергоінформаційним аспектом реальності. Так, один із головних окультних законів цілительства говорить, що лікування, особливо з використанням магічних методик (які працюють зі станами зміненої свідомості), має здійснювати людина високодуховна, морально чиста, котра керується альтруїстичними, а не корисливими мотивами. В іншому разі пацієнт отримує від терапевта негативну енергоінформаційну матрицю, яка негативно впливає на здоров'я.

Зауважимо, що в давнину зловживання магією й виродження в чаклунство зробили її предметом загальної ненависті. Щодо нової енергоінформаційної парадигми, слід дотримувати магії, якою вона була в прадавні часи, коли кожна істинна релігія базувалася на знанні окультних сил природи. Оскільки методи, що залишилися нам від древніх цивілізацій, збереглися, це дозволяє людству розпочати формування комплексної енергоінформаційної картини

світу, починаючи з найпростіших речей, але це тематика подальших досліджень.

Список літератури

1. Агриппа К. Г. Магия Арбателя / К. Г. Агриппа. — Минск, 1991.
2. Беляев В. А. Антропология техногенной цивилизации на перекрестке позиций / В. А. Беляев. — М.: Изд-во ЛКИ, 2007. — 416 с.
3. Блаватская Е. П. Теософский словарь / Е. П. Блаватская. — М.: Изд-во «Сфера» Российского Теософского Общества, 1994. — 576 с.
4. Борхес Х. Л. Повествовательное искусство и магия / Х. Л. Борхес // Борхес Х. Л. Сочинения: в 3 т. — Рига, 1994. — Т.1. — С.79–81.
5. Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер. — М., 1990. — С. 341.
6. Кастанеда Карлос Искусство сновидения / К. Кастанеда. — ИД «София», 2003. — 400 с.
7. Папюс. Практическая магия: в 3-х частях / Папюс. — М.: Ренессанс, 1991. — 682 с.
8. Ионин Л. Г. Подступы к новой магической эпохе / Л. Г. Ионин // Постмодерн: новая магическая эпоха: Сб. статей. Харьков, 2002. — С. 221–236.
9. Скляр А. Ю. Эзотерика и наука: враги или союзники / А. Ю. Скляр. — М.: Вече, 2006. — 480 с.
10. Философский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 840 с.

Надійшла до редакції 14.05.2012 р.

УДК 176.5:130.2

О. О. КУХАРЕНКО

СЕКСУАЛЬНА КУЛЬТУРА ТА ПРАВОМІРНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ ЦЬОГО ТЕРМІНА В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Досліджуються місце статевої культури в системі матеріальних і духовних цінностей людства, правомірність використання терміна «сексуальна культура», а також вивчення її в широкому спектрі, а не через зведення лише до культури сексу.

Ключові слова: сексуальна культура, статеве табу, сексуальність.

Исследуются место половой культуры в системе материальных и духовных ценностей человечества, правомерность использования термина «сексуальная культура», а также изучение ее в широком спектре, а не путем сведения только к культуре секса.

Ключевые слова: сексуальная культура, половое табу, сексуальность.

Investigated place of sexual culture in the system of material and spiritual values of humanity, legitimacy of the use of term «sexual culture», and also study by her wide front, but not by taking only to the culture of sex.

Key words: *sexual culture, sexual taboo, sex appeal.*

Незважаючи на те, що термін «сексуальна культура» побутує як у повсякденному житті, так і в літературі, правомірність його використання для наукових досліджень ще слід доводити. Звичайно, такий підхід не може надалі вважатися за норму, тому нашою метою є визначити місце сексуальної культури в загальній системі культурних здобутків і встановити, які саме аспекти слід віднести до цього напрямку під час подальших наукових досліджень.

Педагоги, соціологи, не говорячи про сексологів, уже довели своє право на використання словосполучення «сексуальна культура». Доказом такого твердження є поодинокі наукові праці та захищені дисертації в названих галузях. Однак, у той час як термін стає загальноновживаним і загальноприйнятним, для культурологів та їхніх наукових досліджень на нього продовжує існувати негласне табу.

Це можна пояснити наслідками так званого радянського періоду в житті українського суспільства, коли все, пов'язане з інтимністю та сексуальністю, перебувало під суворою забороною. Хоча корені такого ставлення є значно давнішими. Справа в тому, що й Російська імперія, до складу якої входили східноукраїнські землі, не була взірцем свободи слова та друку в цьому напрямі, оскільки вони контролювалися заснованим державою цензурним комітетом.

Одним з найпоказовіших прикладів такої діяльності може бути видання Олександром Афанасьєвим «Народных русских сказок» у другій половині XIX ст. Перед поданням до друку кожного з восьми випусків збірки цензура вилучала не лише ті народні твори, що висміювали представників держави та церкви, а й сороміцькі матеріали, пов'язані зі статевим життям селянства. Звичайно, що тоді, як і зараз, твори цієї тематики в народі були особливо популярними.

Вилучені казки сороміцького спрямування склали збірку під назвою «Русские заветные сказки», яка була передана фольклористом за кордон і опублікована в Женеві 1872 р., уже після смерті Афанасьєва [1, с. 419]. А майже століття потому з нищівною критикою збірки й казок, які вона містила, виступив радянський літературознавець на прізвище Гуковський. Він писав: «А ось книжка, про яку зараз іде мова, пахне огидно. Казки, що до неї ввійшли, викладені зовсім нецензурними словами «парканного» лексикону... Відбір казок для цього видання провадився

не за їх змістом, а за іншим критерієм — чим паскудніше, тим краще. Це порнографічна книжка» [6, с. 185].

Звичайно, що таких прикладів може бути безліч. Взяти хоча б два видання в Росії «Первобытної культури» Едуарда Тейлора в 1872 р. й у 1896 1897 рр., коли з книг було вилучено все, що здавалося блюзнірством у відношенні до християнського віровчення [14, с. 16]. Повністю, майже без купюр, книга була опублікована 1989 р., а збірка «Русские заветные сказки» на батьківщині Афанасьєва видана лише в 90-х рр. XX ст. Деяко пізніше російській науці вдалося подолати й бар'єр у дослідженні сексуальної культури. Яскравим доказом цього стали видання, серед яких помітне місце посідає книга відомого соціолога, психолога, сексолога та публіциста Ігоря Кона «Сексуальная культура в России. Клубничка на березке». Перший її варіант, уже традиційно, був опублікований за кордоном — у США в 1995 р. А через два роки книга вийшла друком і в Москві. 2010 р. вона витримала 3-є видання й понині користується неабияким попитом серед читачів.

На відміну від східного, західний сусід України — Польща — у дослідженні сексуальної культури просунулася далі й значно вагоміше. Сталося це завдяки працям психіатра Збігнева Лева-Старовича, котрий опублікував кілька десятків книг із сексології. Найбільшої уваги, на нашу думку, заслуговує видання «Секс в культурах мира», завдяки якому автора називають ще й антропологом культури. Вперше російською мовою книга вийшла друком у Москві 1991 р. Українською вона не перекладалася й у нашій країні не публікувалася.

Що ж стосується оцінки українського сороміцького фольклору, то вона нічим не відрізнялася від указаної вище. Захоплення іншого збирача народної творчості Івана Манжури дослідник І. П. Березовський назвав «малоцінним, часом випадковим, наносним» і вбачав у цьому вплив «так званої «етнографічної школи» у фольклористиці, яка нерідко орієнтувала збирача на нехарактерне, другорядне в житті народу, його побуті, звичаях... У фольклористичній практиці І. Манжури вплив «етнографічної школи» був відчутним насамперед у подекуди некритичному підході до зразків народної творчості, в збиранні поспіль, надто широким фронтом, без належного критичного добору фольклорного матеріалу. Наслідком цього було те, що поряд із повноцінними художніми зразками, які І. Манжура мав намір опублікувати за сприяння тогочасних фольклористичних осередків, до його записної книжки потрапляє деяка частина малоцінного матеріалу, зокрема народної порнографії, позбавленого, як зрозумів потім і сам збирач, будь-якого значення... А втім, вірний своїм переконанням, що всякий зібраний з народних уст матеріал усе ж може мати певну цінність, Манжура, віддаючи данину іншій,

поширеній у тогочасній фольклористиці «школі» — «школі мандрівних сюжетів»... намагається обґрунтувати можливість використання в науці зібраного ним непристойного для друку матеріалу» [2, с. 97—99].

Чи змінилося щось у цьому напрямі за часи незалежності України? Так, змінилося. Табу, як такого, на сороміцькі матеріали більше не існує. Однак наукові керівники не радять їх досліджувати, оскільки серед науковців ще зберігається негативний погляд на подібні теми. Отже, зміни є, але істотно вплинути на ставлення до питань статевих відносин з точки зору гуманітарних наук вони не спроможні.

Для того, щоб довести право сексуальної культури на існування не лише в житті людини чи всього суспільства, а й у наукових, зокрема культурологічних дослідженнях, слід визначити її місце в структурі, анатомії чи морфології всієї культури.

Ще 1871 р. Е. Тейлор відніс до культури лише духовні цінності людства: «Культура, чи цивілізація, у широкому етнографічному сенсі складається в цілому зі знань, вірувань, мистецтва, моралі, законів, звичаїв і деяких інших здібностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства» [14, с. 18].

Упродовж тривалого часу, майже до середини 90-х рр. ХХ ст., культуру поділяли лише на духовну та матеріальну. Підручник 1992 р., який вийшов друком у Львові, ще не мав назви «Культурологія», а називався «Теорія та історія світової і вітчизняної культури», розглядає культуру як «сукупність матеріальних та духовних цінностей» [16, с. 5]. Курс лекцій із такою ж назвою й у тому ж році, але опублікований у Києві, вказує, що «до основних підсистем культури належать: 1) система життєвих значень (ціннісна, смислова основа культури); 2) діяльність щодо їхньої реалізації, запровадження в життя; 3) результати цієї діяльності, в яких утілені, опредметнені життєві значення, що утворюють систематичне «ядро» сутнісних сил людини» [15, с. 13—14].

Підручники та навчальні посібники з культурології, завдяки інтеграції напрацювань західної науки у вітчизняну, намагаються детальніше окреслити структуру культури та її складові. Видання, що з'явилося у Харкові 2006 р., налічує 6 таких складових: 1) артефакти та технології їхнього виготовлення; 2) мова, що оформлює мислення людини, та система письма; 3) ієрархія духовних цінностей; 4) система суспільних норм, правил мислення та поведінки; 5) система соціальних установ і організацій; 6) духовне виробництво та його результати [5, с. 16—17]. Звичайно, такий поділ, на нашу думку, не є бездоганим, але ми не ставимо перед собою завдання оцінювати його чи критикувати.

Стрункішу систему поділу знаходимо в московському виданні 2005 р. Наважливішими, на думку авторів, є такі складові:

духовна культура (міфологія, релігія та мистецтво); соціальна, яку складають моральна, правова та політична культура; технологічна (техніка, наука, інженерія); а також культура життєдіяльності, до якої входять культура праці, навчання, гри, дозвілля та спілкування.

Виникає запитання: невже сексуальна культура для життєдіяльності людини має менше значення, ніж культура праці, навчання, гри та дозвілля? Його можна поставити й децю по-іншому: хіба статеві стосунки для людського життя менш важливі, ніж праця чи навчання, гра чи дозвілля? Відповідь однозначна — звичайно, ні!

Якщо попередні вказані нами джерела взагалі замовчують інтимні стосунки та їх належність до культури, то останнє видання приділяє їм місце серед складових культури спілкування в такій концепції: спілкування — неформальне — інтимне. А вже до інтимного належать такі типи стосунків, як дружба та кохання. Незважаючи на те, що автори до кохання відносять і статеві стосунки [7, с. 313], до сексуальної культури вони ставляться дуже спрощено й збіднено.

Один з останніх за часом видання навчальний посібник із культурології визначає значно більше складових культури. А оскільки вона є системою цінностей, автор пропонує здійснити її поділ саме за основними цінностями людського життя, серед яких називає: 1) онтологічні; 2) екзистенціальні; 3) економічні; 4) цінності самоповаги; 5) естетичні; 6) моральні; 7) теологічні; 8) інтелектуальні та 9) цінності людських стосунків. Саме остання категорія може співвідноситися з сексуальною культурою, оскільки до неї автор відніс дружбу, любов, відданість, вірність, альтруїзм, взаємодопомогу [11, с. 19].

Звернувшись до інтернетівського ресурсу, можна встановити, що різні сайти дають кардинально відмінні тлумачення місця сексуальної культури в складі духовних і матеріальних цінностей людства. Так сайт «Культурологія», розмістивши на своїй сторінці статтю Андрія Флієра «Морфологія культури», стверджує, що існують чотири основні блоки виконання людської діяльності: 1) культура соціальної організації та регуляції; 2) культура пізнання та рефлексії світу, людини та міжлюдських стосунків; 3) культура соціальної комунікації, нагромадження, зберігання та трансляції інформації; 4) культура фізичної й психічної репродукції, реабілітації та рекреації людини. До останнього блоку автор відносить сексуальну культуру, зауважуючи, що вона «з точки зору вирішення задач продовження роду існує лише в повсякденних формах» [17].

Інший сайт «Культура и искусство» вказує, що, окрім двох відомих напрямів, «існують види культури, які неможливо

віднести тільки до матеріальної чи духовної галузі. Вони являють собою «вертикальний перетин» культури, що пронизує всю її систему... Матеріальна й духовна культура практично завжди наявні одночасно в конкретному об'єкті культури, і зарахування його до тієї чи іншої сторони залежить від відсоткового змісту матеріального й духовного. Це стосується художньої та фізичної культури» [10].

Саме до складу фізичної культури автор тексту, поряд із фізичним розвитком і рекреаційною культурою, вводить і сексуальну культуру та дає їй таке визначення: «Прийняті в суспільстві форми проявів і задоволення сексуальності». Іншими словами, сексуальна культура зводиться лише до культури сексу, що, з культурологічної точки зору, нас ніяк не може влаштовувати. Ну нашу думку, її значення має набагато перевершувати питання статевих відносин.

Для пояснення наведемо приклад. Існує релігія як одна зі складових духовної культури, для українців — це, перш за все, православне християнство. І є мистецтво, конкретніше — живопис, ще конкретніше — іконопис. Чи був би можливим такий вид зображального мистецтва без православної віри? Звичайно, ні. Ні іконопис, ні архітектура (культові храми), ні книгодрукування (священні книги), ні ораторське мистецтво (проповіді), — щось узагалі, а щось на певному етапі, — були б неможливими без релігії. Ідеться про взаємопроникнення складових культури лише в одному окремо взятому її продукті.

Щоб зрозуміти, як це реалізується для сексуальної культури, потрібен інший приклад. Звернемося до монографії «Язычество древних славян» Бориса Рибаківа: «Зважаючи на давнє та широковживане уподібнення жінки, — пише автор, — що народжує нову людину, до землі, на якій родить урожай нового хліба, необхідно і в рожаницях... враховувати цей аграрно-магічний аспект, що виник ще в землеробському неоліті й енеоліті» [13, с. 22].

Продовжуючи думку автора цитати, можна стверджувати, що статевий акт як необхідний атрибут від подальшого народження в народній уяві ототожнювався із землеробськими процесами сіяння та садження. Це доводить поширена серед українського селянства віра в те, що для доброго врожаю на свіжезасіяній ниві подружжю слід було здійснити статевий акт. У цю концепцію вписуються трипільські фігурки юних матерів з ознаками вагітності чи зображенням зерна або колоса на животі.

Культ рожаниць, — богинь родючості, — тісно пов'язаний з культом Рода, якщо це був не єдиний культ, де Род вважався головним божеством і ватажком рожаниць. Про його популярність свідчить етимологія таких слів, як «природа», «народ», «урожай», «родючість». Таким чином, говорячи про врожай як основу

благополуччя давніх українців, слід розуміти, що й цей найголовніший аспект життєдіяльності був тісно пов'язаний зі статевим актом, процесом народження та сексуальною культурою.

Ця концепція набула втілення й у давній символіці слов'ян, яка широко використовувалася в ремеслах, зокрема вишивці та гончарстві. Дослідник вважає, що популярний в орнаменті ще з трипільської доби ромб є знаком землі, а крапинки на ньому символізували не що інше як насіння [13, с. 49]. Усе це разом являло собою знакове зображення засіяної ниви. А якщо символіка має зворотний зв'язок, то й вагітної жінки.

Ці образи є широкоживаними й у писанкарстві, яке взагалі дуже тісно пов'язане з магією родючості, оскільки саме яйце уособлює початок життя. Однак це не єдине його значення, бо яйце є символом не тільки мікрокосму, як стверджує Рибаків, а, в широкому розумінні, ще й макрокосму. Такого висновку можна дійти, виходячи з природи символів. Доказом цьому є цитата з першої дощечки «Велесової книги»: «Се бо Дажбо створив нам яйце, що є світ-зоря, яка нам сяє. / І в тій безодні повісив Дажбо землю нашу, / аби тая удержана була. / Так се душі пращурів суть. / І ті світять зорями нам од Іру...» [4, с. 13].

Від писанки з колекції Львівського етнографічного музею, на якій зображено двох оленів, Рибаків проводить паралель до найвідоміших сузр'їв північної півкулі — Великої та Малої Ведмедиць. У слов'ян вони асоціювалися з лосями, а, як відомо, олені та лосі у фольклорі є взаємозамінними [13, с. 57].

Далі автор дослідження встановлює зв'язок цих символів з традицією селян Вологодської, Новгородської, Пермської та інших губерній, де вже в XIX ст. у певні свята забивали на всю громаду бика чи теля. При цьому існували перекази, що колись, у давні часи, до села щороку приходило двоє оленів, лосів чи ланей. Одну тварину різали, а іншу — відпускали. Але одного разу, коли люди вбили обох тварин, ті перестали взагалі з'являтися, і з того часу їх замінили домашньою худобою.

Ще одна паралель між легендою, записаною в Іпатіївському літописі в 1114 р., про те, як у північних землях з хмари випадають новонароджені оленята, остаточно приводить до розуміння, що всі зазначені випадки пов'язані між собою, оскільки в них відчутні відголоски мисливських тотемічних вірувань.

Виникає слушне запитання: а яке все це має відношення до сексуальної культури? Відповідь на нього знаходимо в іншому джерелі — книзі нарисів Юрія Бородає «Еротика — смерть — табу»: «Так що ж таке тотем? Зазвичай це якась тварина: змія, кенгуру, орел і т. д. рідше — рослина чи інший предмет), яке становить табу для всіх членів певної общини... До тотема взагалі не можна доторкатися: його не можна вбивати, не можна вживати

його м'яса й узагалі завдавати йому якоїсь шкоди чи образи... Під час тотемічного свята священна тварина вшановувалася як міфічний прабатько; однак кульмінація такого свята — урочистий обряд жертвопринесення тотема та вживання його плоті, що, зазвичай, супроводжується загальною оргією, під час якої скасовується й внутрішньототемне статеве табу. Таке свято — єдиний випадок, коли порушення найстрашніших заборон (зазвичай таке порушення карається смертю) не лише допускається, але й ритуально ставиться в обов'язок кожному» [3, с. 119—120].

Далі автор пише: «Загальновідомо, що джерелом давньогрецької трагедії, яка стала, у свою чергу, початком «мистецтва» як такого, були давні оргастичні містерії, присвячені богу Діонісу» [3, с. 134]. Таким чином він визначає вплив тотемного свята на розвиток театрального мистецтва.

Зважаючи на наведені приклади, можна стверджувати, що елементи сексуальної культури наявні не лише в оргастичній частині тотемного свята, а й у всій концепції тотемізму, у фольклорі та писемності, в обрядах і космогонічній міфології, в ремеслах і народній символіці, а також у мистецтві, у цьому разі — театральному. Саме в такому широкому значенні слід розглядати сексуальну культуру, а не зводити її лише до культури сексу, тобто статевиx відносин.

На користь визначеного підходу є цитата Рибакова, де він вдається до спроби періодизації дохристиянських вірувань і характеризує кожен з періодів так: «1-а стадія. Люди живуть у кам'яному віці, воюють палицями та камінням, їм відомий лише груповий шлюб... 2-а стадія. Ера Сварога. З'явилося божество неба та вогню — Сварог. Люди пізнали метал. Установлюються моногамія й жорстока страта (спалення) за порушення її» [13, с. 10]. Отже, основними чинниками, що характеризують різні періоди розвитку людського суспільства, є певні зміни стосовно інституту шлюбу. А це, у свою чергу, також тісно пов'язане із сексуальною культурою, яка містить взаємовідносини між статями, ставлення до шлюбу, гендерні питання, роль чоловіка та жінки в суспільстві.

Значення сексуальної культури для розвитку первісних суспільств підкреслює і Юрій Бородай: «А яке табу найстрашніше? Цілком зрозумілу відповідь на це запитання дають порівняльні соціоетнографічні дослідження. Найважливішим і найстрашнішим у всіх примітивних суспільствах, які збереглися, є статеве табу» [3, с. 11].

А вже згадуваний польський психіатр і публіцист Збігнєв Лев-Старович, не ставлячи під сумнів те, що «одним з найважливіших факторів культури є відносини між статями» [9, с. 10], вказує: «У сфері сексу культура формує систему цінностей, заборон і правил,

а також зразків поведінки, визначених моделей статевої рівності й т. д. Вона регулює сексуальну поведінку, стиль взаємодії партнерів, піддає сексуальну природу людини певній регуляції на благо суспільства, сім'ї, шлюбу. Складність, неоднозначність взаємовідносин між природою та культурою у сфері сексу та статі є однією з причин виникнення багатьох чудових творів мистецтва, літератури, поезії... питання про відносини між природою людини та культурою тим складніше, що культура не є чимось статичним, вона розвивається, еволюціонує» [9, с. 10].

Дослідниця сексуальної культури в Росії, наука якої просунулася в цьому напрямі значно далі за українську, пише: «Історія російської сексуальної культури з усіма її заборонами та забобонами — невід'ємна частина історії російської суспільної свідомості та менталітету, а певною мірою — й російського національного характеру. Щоб зрозуміти особливості російської сексуальної культури, історію народження й формування різних поведінкових настанов і ціннісних орієнтацій, заборон і приписів, обрядів і звичаїв, а також соціальних інституцій (шлюбу, сім'ї), слід звернутися до її джерел — найдавнішого періоду — X XVIII століть» [12, с. 5].

Виникає запитання: а хіба для розуміння української сексуальної культури потрібен інший шлях? Звичайно, ні. Єдина різниця, що нашу культуру ми маємо вивчати на власних пам'ятках, звичаях, обрядах і на всьому тому, що характеризує традиції, побут, світогляд і менталітет українського суспільства.

До цього можна додати ще й визначення французького філософа Мішеля Фуко: «Сексуальність — історичний конструкт, нерозривно пов'язаний із цілісною системою суспільних відносин» [8, с. 57].

Отже, сексуальний аспект для культури в цілому має таке ж саме значення, як статеві відносини для життя окремої людини та суспільства в цілому. На цьому складові сексуальної культури не вичерпуються. Галузь мови тісно пов'язана з нею, і найяскравішим цьому прикладом може бути вивчення ненормативної лексики, що переважно ґрунтується на статевих стосунках. Суспільні норми, які регулюються законами та правилами, встановленими державними й соціальними інституціями, стосуються зокрема й аспекту сексуальності та ставлення до нього. Правила мислення та поведінки, за твердженням основоположника психоаналізу й неофрейдизму, диктує лібідо — сексуальні бажання чи статевий інстинкт. Про мистецтво й говорити не доводиться: якщо вилучити з нього тематику еротики та сексу, воно відразу стане збідненим і примітивним.

Отже, сексуальність наявна як у духовній, так і в матеріальній культурі: в артефактах, мові та системі письма, суспільних

нормах, мисленні та поведінці; в онтологічних, екзистенціальних, економічних, естетичних, моральних та інтелектуальних цінностях. Незалежно від того, який поділ культури на складові використовують фахівці, практично в усіх її елементах та спрямуваннях можна віднайти те, що стосується сексуальної культури. Тому й досліджувати її необхідно в усіх без винятку напрямках. А подальші дослідження, ґрунтуючись саме на такому ставленні до сексуальної культури, дадуть змогу детальніше дослідити її значення в різноманітних аспектах людської життєдіяльності.

Список літератури

1. Бараг Л. Г., Новиков Н. В. А. Н. Афанасьев и его собрание народных сказок / Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. — М. : Наука, 1984. — Т. 1. — С. 377—426.
2. Березовський І. П. Іван Манжура. (Нарис життя і діяльності) / І. П. Березовський. — К. : Вид-во АН УРСР, 1962. — 124 с.
3. Бородай Ю. М. Эротика — смерть — табу: трагедия человеческого сознания / Ю. М. Бородай. — М. : Гнозис, 1996. — 416 с.
4. Велесова книга: Легенди. Міти. Думи. / Упорядк., ритм. переклад, підг. автентичного тексту, довід. мат. Б. Яценка. — К. : Індоевропа, 1995. — 316 с.
5. Власенко О. И., Зайончковский Ю. В. Культурология: учеб. пособие / О. И. Власенко, Ю. В. Зайончковский. — Х. : Парус, 2006. — 512 с.
6. Гуковский А. И. Не о всяких сказках вести сказ. — Вопросы истории, 1967, № 1, с. 184—186.
7. Кармин А. С., Новикова Е. С. Культурология / А. С. Кармин, Е. С. Новикова. — СПб. : Питер, 2005. — 464 с.
8. Кон И. С. Сексуальная культура в России. Клубничка на березке / И. С. Кон. — [2-е изд.]. — М. : Айрис-пресс, 2005. — 448 с.
9. Лев-Старович З. Секс в культурах мира / Збигнев Лев-Старович. — М. : Мысль, 1991. — 256 с.
10. Основные формы и типы культуры. Место и функции культуры в обществе [Электронный ресурс] // Энциклопедия замечательных людей и идей: Культура и искусство. — Назва з титул. екрана: <http://www.abc-people.com/typework/art/doc-5.htm>
11. Пивоев В. М. Культурология: введение в историю и теорию культуры: учебное пособие / В. М. Пивоев. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : КНОРУС, 2011. — 528 с.
12. Пушкарёва Н. Л. «Огнь естественный» или «грех поганый»? / Н. Л. Пушкарёва // «А се грехи злые, смертные...»: Любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России. — М. : Ладомир, 1999. — С. 5—9.
13. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М. : Наука, 1981. — 608 с.
14. Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор : [пер. с англ.]. — М. : Политиздат, 1989. — 573 с.

15. Теорія та історія світової і вітчизняної культури: Курс лекцій / Бичко А. К., Гнатенко П. І., Феоктистов А. М. та ін. — К. : Либідь, 1992. — 392 с.
16. Теорія та історія світової і вітчизняної культури: Підручник / Горбач Н. Я., Гелей С. Д., Росінська З. П. та ін. — Львів : Каменяр, 1992. — 166 с.
17. Флиер А. И. Морфология культуры [Электронный ресурс] // Культурология: теория, школы, история, практика. — Назва з титул. екрана: <http://www.countries.ru/library/theory/cultmf.htm>

Надійшла до редакції 03.05.2012 р.

УДК [271.2–423.45–175–264]:130.2

Г. Д. ПАНКОВ

ПРОБЛЕМА ЛЮДСЬКОЇ ДОЛІ В МІФІ ПРО ПОНЕВІРЯННЯ БЛАЖЕНОЇ ФЕОДОРИ

З позицій культурологічного й філософського аналізу розглядається антропологічний та етичний зміст православного міфу про поневірвання душі Феодори, досліджується його роль як соціокультурного регулятора.

Ключові слова: *доля, есхатологія, поневірвання, моральність, соціокультурне регулювання.*

С позиции культурологического и философского анализа рассматривается антропологический и этический смысл православного мифа о мытарствах души Феодоры, исследуется его роль как социокультурного регулятора.

Ключевые слова: *судьба, эсхатология, мытарства, нравственность, социокультурное регулирование.*

The ethic sense of the orthodox anthropological myth of the soul Theodore ordeal is considered from the standpoint of cultural and philosophical analysis, a role as social and cultural regulator is investigated.

Key words: *fate, eschatology, ordeals, morality, socio-cultural adjustment.*

Проблема людської долі є однією з найактуальніших тем для роздумів, у яких відбивається глибока стурбованість людини щодо перспектив свого буття. При цьому кульмінаційною точкою стає думка про скінченність фізичного існування, що підводить усіх до одного загального рубежу — смерті. Однак така скінченна доля не влаштовує свідомість людини, котра прагне утвердити своє безсмертне існування. Світова культура відгукнулася на таку потребу екзистенції й висловила її в есхатологічній міфології. Ця міфологія спрямована на переконання людини в тому, що її кінцева мета не обмежується феноменальним світом, вона визначається за його межами.

У багатьох міфах відображено дуалістичне уявлення про загробну долю людей. Згідно з християнством та ісламом, есхатологічна перспектива диференціюється на дві діаметрально протилежні сфери — сферу вічного життя, святості, блаженства (рай) і сферу вічної смерті, падіння, мук (пекло). У культурологічному сенсі рай і пекло — це специфічні елементи міфічної та релігійної картини світу, а також своєрідні культурні санкції, що визначають долю кожного відповідно до критеріїв етичного блага і встановленого суспільством порядку. У зв'язку з цим актуальність звернення до есхатологічної міфології зумовлена завданнями культурологічного звернення до релігійної картини світу, головною проблемою якої є питання про скінченну долю людини.

У православному есхатологічному вченні ідея потойбічної віддаки доповнюється картиною поневірян, через які неминуче проходять душі померлих, перш ніж опинитися в раю або в пеклі. Уявлення про поневірянна набуло висвітлення не тільки в православній агіографії, що розповідає про життя святих, але й у мистецтві, про що, наприклад, свідчить картина «Поневірянна блаженної Феодори», поміщена в ближніх печерах Києво-Печерської лаври, яка вражає відвідувачів своїм значним розміром. Тісно пов'язані з уявленням про посмертну віддаку, поневірянна є органічним компонентом есхатологічного механізму соціального й культурного регулювання.

Питання поневірянна набуло висвітлення в православно-богословській літературі. До нього зверталися деякі отці християнської церкви, зокрема Кирило Александрийський і Григорій Двоеслов, відомі православні богослови XIX ст. Ігнатій Брянчанінов і Макарій Булгаков, сучасні богослови О. І. Осипов і Серафим Роуз. У їх творчості велике значення надається богословському обґрунтуванню есхатологічної картини поневірянна, зокрема поневірянна Феодори, у тісному співвіднесенні з етичним регулюванням свідомості й поведінки людей.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлена не тільки завданнями філософії та релігієзнавства в галузі вивчення змісту тих чи інших питань, висвітлених у релігійній літературі, але й необхідністю культурологічного визначення презентації релігійної картини світу як механізму соціокультурного регулювання.

Мета цієї статті — вивчити міфологічну картину поневірянна святої Феодори в контексті культурологічного й філософського аналізу. Об'єкт дослідження — есхатологічна картина світу. Предмет дослідження — осмислення поневірянна блаженної Феодори як елементу есхатологічної міфології. Досягнення поставленої мети ґрунтується на культуролого-релігієзнавчому підході в органічному поєднанні методів феноменологічного, аксіологічного, філософсько-антропологічного й етичного аналізу. Основним

джерелом дослідження став виданий у 2007 р. Києво-Печерською лаврою агіографічний матеріал про поневіряння блаженної Феодори [4] як фрагмент «Життя преподобного Василя Нового», опублікованого в багатотомному виданні «Життя святих» Дмитрія Ростовського [1].

У православному вченні поневіряння визначаються як незмірний простір між небом і землею, наповнений демонами, які впали, щоб перешкодити шлях до спасіння [2, с. 18]. Відомий богослов Серафим (Роуз) підкреслює, що в православному догматичному богослів'ї проходження людської душі через повітряні поневіряння є етапом страшного суду, за допомогою якого задалегідь вирішується її доля. [6, с. 87]. Згідно з визначенням Кирила Александрийського, поневіряння — це неминучий шлях, яким здійснюють свій перехід від тимчасового земного життя до вічної долі всі людські душі. На поневіряннях кожна душа в присутності ангелів і демонів випробовується в усіх своїх справах, словах і думках. Добрі душі, виправдані під час поневірянь, підносяться ангелами в райські обителі для вічного блаженства, а душі грішні, затримані на тому чи іншому поневірянні, стягуються демонами до їх похмурих обителей для вічної муки [4, с. 3]. Таких поневірянь налічується двадцять, відповідно до різних видів людських гріхів: поневіряння марнослів'я, брехні, наклепу, обжерливості, ліні, крадіжки, сріболобства і скнарості, лихварства, неправди, заздрості, гордості, гніву й люті, злопам'ятства, убивства, чаклунства, розпусти, перелюбства, содомських гріхів, ересі, немилосердя та жорстокосердості.

Звернімося до змісту проходження повітряних поневірянь у міфі про блаженну Феодору.

«Коли настала для мене година розлучення з тілом, — розповідає душа Феодори у своїй чудовій появі учневі Василя Нового Григорію, — то побачила безліч бісів у вигляді чорних ефіопів, що стояли біля мого ліжка. Вони скреготіли зубами, неначе хотіли зжертви мене. Розгортали сувої, у яких були записані всі мої гріхи. Бідна душа моя була в страху і трепеті. Вигляд бісів був для мене лютіший за саму смерть... Знемігшись до кінця, я побачила, нарешті, двох світлих Ангелів Божих у вигляді красивих юнаків. Шати їхні сяяли світлом... Побачивши їх, біси здригнулися і відступили» [4, с. 5–6].

Далі подана гостра полеміка між ангелами й бісами за душу Феодори.

«Не радійте, — сказали ангели бісам, — тут ви нічого для себе не знайдете: Бог помилував цю душу, у вас немає нічого спільного з нею!» Біси несамовито закричали і почали показувати записи про злі «справи юності» Феодори. «Ми не маємо справи до неї? А це чий гріх? Чи не вона творила їх?» «І ось із вуст

моїх, — розповідає Феодора, — вилетів останній подих, світлі Ангели взяли мою душу на руки свої. Тим часом, коли Ангели тримали мене, біси оточили нас і кричали: «Ця душа має багато гріхів, хай відповідає за них!» Св. Ангели зібрали все, що я зробила коли-небудь доброго, щонайменші добрі справи, одну за одною, св. Ангели збирали й готували, щоб покласти проти злих моїх справ» [4, с. 6–7].

Наведений епізод із цього міфу демонструє гостре протистояння між ангелами й демонами в їх обоїпольному прагненні оволодіти людською душею. Тримаючи душу, ангели спрямовують її від землі до неба через повітряний простір, проте зустрічають на своєму шляху двадцять поневірянн із демонами. Кожне поневірянн намагається втримати в себе душу і таким чином перешкодити подальшому її сходженню на небо. Митарі-демони прагнуть викрити душу в певному гріху і звести її до пекла. Силі нечистих духів протистоять сили чистих ангелів.

Таким чином, дуалістичний характер змісту есхатологічного міфу в православ'ї не обмежується тільки диференціацією його простору на райську сферу й пекло, відповідно до яких визначається скінченна доля людей. Картина поневірянн дозволяє дійти висновку, що в православній есхатологічній картині між раєм і пеклом наявна проміжна ланка — специфічний повітряний простір, який є ареною гострого протиборства між двома партіями сакральних істот — благими ангелами й нечестивими демонами, що уособлюють зіткнення Ероса і Танатоса (сили життєвого утвердження й сили руйнування життя). Об'єктом їх протиборства є кожна людська душа, що потрапила в найвищу точку її екстремального існування. Уявлення про поневірянн надає християнській есхатології динамічного характеру, порівняно з яким міфологеми раю і пекла самі по собі мають вигляд статичних есхатологічних величин.

Центральною проблемою есхатологічних міфів є питання людської долі. Християнська есхатологія існує на двох рівнях — частковому і глобальному. На останньому рівні есхатологічний міф переважно наголошує на подіях руйнування й радикального оновлення космосу. У такому контексті питання про скінченну долю людства є тільки аспектом питання про скінченність буття Всесвіту. Тому антропологічна сторона цього міфу охоплює не окремого людського індивіда, а людське співтовариство в його глобальному вимірі. На відміну від глобальної есхатології, предметом інтересу часткової есхатології є окрема людська душа. У такому разі антропологічне вимірювання есхатологічного міфу відокремлюється від його космологічного змісту й самовизначається як специфічний наратив про посмертну долю кожного окремого індивіда. У зв'язку із цим міф про блаженну Феодору слід розглядати

як яскравий приклад антропологізації змісту есхатологічного міфу в напрямі інтересу до окремо взятої людини.

Зміст поневірян блаженної Феодори становить напружену картину послідовного проходження конкретною душею всіх двадцяти повітряних постів. От як, наприклад, описується перебування душі Феодори на рівні першого поневіряння — «поневіряння марнослів'я».

«Ми зупинились, і перед нами винесені були нові сувої, де записані всі слова, вимовлені мною від юності моєї непотрібно та безрозсудно, а особливо якщо вони виражали що-небудь соромливе або блюзнірське, як нерідко буває мовою людей молодих. Я бачила записані там усі свої марні слова, сороміцькі пісні, безчинні крики, сміх і регіт. Усім цим малі духи викривали мене, вказували на якийсь час і місце, коли, де, з ким займалася я суєтною бесідою і прогнівала Бога своїми непристойними словами, не вважаючи це за гріх, а тому не сповідувалася духовному отцеві й не розкалася. Я мовчала як безмовна, не будучи в змозі відповідати, тому що духи лукаві викривали мене правильно. Коли я мовчала, соромилась і від страху тріпотіла, св. Ангели поклали щось із моїх добрих справ, а те, чого не вистачало, заповнили зі скарбу, даного отцем Василем, і цим викупили мене» [4, с. 9–10].

Проходження поневірян душею Феодори є своєрідною ініціацією, що багато в чому нагадує потобічну подорож душі в міфах багатьох народів світу. Цим підкреслюється ідея надзвичайної складності шляху до досягнення посмертного блага, яким у християнстві є небесне царство. Головною причиною вказаної складності міф називає гострий дефіцит моральності серед людей, тому що «весь світ перебуває у злі спокус і скверни» [4, с. 24].

Якщо звернути увагу на назву кожного з двадцяти поневірян, нескладно простежити в них етичний аспект, який укаже на аморальність вчинків людей. Так, наприклад, на п'ятому поневірянні ліні демони катують душі людей, що безтурботно ставилися до власної духовної досконалості, проводили час у неробстві, а також тих, котрі жили чужою працею, дармоїдствували. На рівні десятого поневіряння катування проходять душі заздрисних людей, а також тих, хто за життя виявляв ворожість і ненависть до інших людей; на тринадцятому поневірянні — злопам'ятство. Також ураховується нещире розкаяння в гріхах, у чому біси звинуватили Феодору на поневірянні розпусти, незважаючи на те, що вона впродовж останніх років проживала в чистоті, стриманості й пості [4, с. 22]. Усе це дозволяє оцінити даний міф як «дзеркало душі» в аспекті моралі, вдивляючись у яке людина здатна пробудити у свідомості критичну самосвідомість.

«Показали й усі випадки мого пияцтва, — розповідає Феодора, — навіть показували ті самі чаші, чарки й інші

посудини, з яких я упивалася в такий-то час, на такому-то бенкеті, з такими-то співбесідниками. І будь-яку мою обжерливість до подробиць зауважили і раділи, начебто отримавши мене у свої руки. Я тріпотіла, бачивши моє викриття, і не знала, що відповідати» [4, с. 12].

Отже, пробудження критичної самосвідомості в людини за допомогою цього міфу досягається через етичне викриття пороків і їх носіїв — людей. Міф не обмежується лише вказівкою на список конкретних гріхів, що підлягають рішучому осудженню. Тісний зв'язок кожного з пороків з них із певним поневірянням, що проводиться бісами, є специфічним прийомом демонізації тих пристрастей, які входять до категорії неетичних цінностей. Окремі образи бісів у міфі прямо представлені такими, що відповідають поневірянню пороку. Наприклад, на поневірянні обжерливості назустріч ангелам і душі Феодори вибігли злі духи, які обличчями були схожі на ласолюбних ненажер і мерзенних п'яниць [4, с. 11]. На «страшному поневірянні розпусти» князь його був одягнений у «нечистий і смердючий одяг» [4, с. 21], а на поневірянні содомського гріха його князь мав вигляд мерзенніший, ніж усі біси, і був, як і його слуги, забруднений гноєм і смородом [4, с. 24]. Образно демонізацію людських пороків правомірно розглядати як своєрідний засіб етичної оцінки міфом негативних вчинків і поведінки, їх осуду в такий брутальний спосіб.

Після розгляду наведеного тексту складається враження цілеспрямованості жакливої картини поневіряннь, щоб викликати стійкий страх кожної людини перед потойбічним світом, куди неминуче потрапляють душі і проходять жорстоке випробування стосовно пороків і чеснот. Один із найвидатніших сучасних православних богословів О. І. Осипов звертає увагу, що на основі розповіді про поневіряння Феодори створені цілі іконографічні цикли: «Чого там тільки не побачиш, яким мукам, яким тортурам піддають біси грішників! Фантазія в художників сильна, яскрава, і тому картинки ці вражають» [5, с. 59–60]. Нагнітання жаху катувань на поневіряннях пояснюється прагненням Осипова передати людям характер страждань, які неминучі для тих, хто зневажає совість і порушує божественні заповіді. Кожне з поневіряннь у брутальній формі вказує людям з нечутливою вдачею на певний гріх і відповідальність за його здійснення [5, с. 60].

Однак О. І. Осипов пропонує розглядати поневіряння як стимул до критичного самопізнання, засіб пізнання людиною «свого дна», без чого неможливе сходження душі до Христа. «...Не Бог карає нас за гріхи, і не демони своїм свавіллям мучать за них, а ми самі своїми пристрастями віддаємося в руки мучителів», — напучує О. І. Осипов [5, с. 63–64]. Православний богослов закликає грішників поглянути на власну душу, яка, обтяжена гріхом, сама

стає бісівською і тому прагне до бісів, котрим заволодіти на поневіряннях такою душею зовсім не складно. Завдяки жажливій картині про поневіряння, грішник набуває можливості усвідомити згубність гріховних пристрастей і спрямувати свою душу до порятунку [5, с. 62–64]. «Чого шукають ці митарі?» — ставить риторичне запитання отець Серафим (Роуз) і сам на нього відповідає: «Того, чи немає в них їх товару. Товар же їх який? Пристрасті. Отже, у кого серце непорочне й чуже до пристрастей, у того вони не можуть знайти нічого такого, до чого й могли б прив'язатися; навпаки, протилежна ним чеснота вражатиме їх самих, як стріли блискавки. А коли серце не очищене, тоді до якої пристрасті живить воно найбільше співчуття, на те душа й кидається там. Біси і беруть її, ніби друзі, а потім уже знають, куди дівати. Осоромлення тут у тому, що душа сама прямує в пекло» [6, с. 90].

Наслідком цього є надзвичайна актуалізація в православній думці проблеми етичного вдосконалення, яке вбачається в аскетичній виявленню людиною в собі нечистоти, очищенні серця, зміні розуму, способу думок, виробленні стійкої ненависті до гріха і т. п. При цьому чільне місце відводиться покаянню, яке в змісті картини поневірян є найнадійнішим захисним засобом від влади злих духів. Коли Феодора поцікавилася в ангелів; чи всі християни проходять ці поневіряння і чи немає можливості пройти їх без випробувань, то отримала таку відповідь: «Немає іншого шляху для душ, що підіймаються на небо, усі йдуть цією дорогою, але не всі бувають так катовані, як ти і подібні до тебе грішники, які чинять неповне сповідання своїх гріхів, з помилкового сорому приховуючи перед духівником соромливі справи свої. Хто ж щиросердо розповідає на сповіді про свої злі справи і шкодує про скоєне, гріхи того невидимо прощаються Божим милосердям» [4, с. 20–21]. Разом зі сповіддю засобом очищення від гріхів проголошується милість до жебраків і вбогих, що дозволяє отримати від Бога прощення і пройти всі поневіряння без зупинки [4, с. 13].

У міфі про поневіряння душі Феодори привертає увагу особа преподобного Василя Нового — православного святого, у якого служила Феодора, забезпечуючи його життя в похилому віці. Як подяку за надане старому милосердя Бог ввірив йому душу праведниці. Як тільки душа Феодори покинула її тіло, святий віддав ангелам мішечок, наповнений своїми молитвами Богові про Феодору, сподіваючись, що вони викупатимуть ті чесноти, яких бракує, під час проходження її душею всіх поневірян. Ці молитви прямо називаються скарбами, якими користувалися ангели в боротьбі з демонами за душу Феодори. За свідченням самої Феодори, уже на першому поневірянні, «коли я мовчала, соромилася і від страху тріпотіла, св. Ангели поклали щось із моїх добрих справ, а те, чого не вистачало, заповнили зі скарбу, даного отцем

Василем, і цим викупили мене» [4, с. 9–10]. На рівні проходження п'ятнадцятого поневіряння ангели прямо сказали Феодорі: «Тобі багато допомогло те, що ти давно вже перестала грішити смертно й останні роки життя свого проводила добродійно, й особливо допомогли молитви преп. Василя, якому ти багато послужила» [4, с. 21]. Аналогічну ситуацію спостерігаємо і в подальших поневіряннях, на одному з яких Феодора прямо визнає, що її душа спокувала свою провину не стільки її добрими справами за життя, скільки потаємними молитвами отця Василя [4, с. 23].

Сюжети із заступництвом молитов св. Василя спрямовані на утвердження думки про рятівну силу милосердя людини на користь нужденних. Безкорисливо виявлене милосердя не пропадає дарма, воно здатне завдячити душі — якщо не в земному житті, то за його межами. Дар милосердя, який надала Феодора за життя, став даром, необхідним для її душі — духовним скарбом зі сторони св. Василя. У цьому полягає один з істотних етичних уроків розглядуваного міфу.

Відомий православний мислитель XIX ст. Ігнатій Брянчанінов позначив ситуацію проходження поневірян духовною битвою, що потребує викоаристання надійної зброї Бога. «Тоді потрібно нам багато молитов, багато помічників, багато добрих справ, велике заступництво від Ангелів під час проходження через повітряний простір», — цитує він слова Іоана Злагоуста [3, с. 145]. Ігнатій Брянчанінов наполягав на необхідності для кожної людини духовно боротися з демонічними силами, щоб перемогти їх саме в земному житті. «З такою великою свободою, — писав він, — великі догідники Божі проходять повітряну варту темних сил тому, що в земному житті вступають в непримириму битву з ними і, здобувши над ними перемогу, в глибині серця набувають цілковитої свободи від гріха, стають храмом і святилищем Святого Духа, роблять словесну обитель свою неприступною для грішного ангела» [3, с. 166]. Головним полем духовної битви православний мислитель вважав людський розум, де народжуються помисли про гріх: «Зброя ворога — помисел і мрії про гріх. Людина повинна битися проти повітряних володарів у країні уявній. Тут написано йому або здобути перемогу або зазнати поразки; тут він набуває свободи від митарів або підкоряється їм; тут вирішується його вічна доля» [3, с. 168].

На основі вищевикладеного можна дійти певних висновків.

1. Зміст есхатологічного міфу в православній традиції не вичерпується тільки уявленням про долю людини у вигляді вічного блаженства в раю або вічних пекельних мук. Істотне значення в ньому має боротьба за долю людини, яка відбувається в повітряному просторі під час поневірян душі, і ця боротьба додає есхатологічному міфу особливої динаміки й напруженості.

2. Суб'єктами згаданої боротьби є сакральні сили — благі ангели й злі демони, що взаємно претендують на владу над людською душею. Проте результат цієї боротьби багато в чому залежить від земного життя людини, зміст якого складають його етичні вчинки й духовна їх мотивація. Цим самим за допомогою бруталної картини міфу про поневіряння Феодори утверджується цінність етичного життя, що формує скінченну долю людини, а також відповідальність останньої за свою долю. Етичне вимірювання розглянутого міфу представлене в перебільшеній формі його вираження.

3. Цінність етичного життя людини нерозривно пов'язана з її боротьбою проти пороків, що очищує і прославляє людську душу. Найважливішими засобами її очищення й піднесення є безкорисливе милосердя, а також щира сповідь. Таким чином міф про поневіряння Феодори виконує функцію соціокультурного регулювання в загальній системі регулятивного механізму культури. Слід підкреслити, що есхатологічна картина поневірян є культурно значущим явищем не стільки щодо змісту, скільки через роль смисло-життєвого регулятора, яку вона виконує стосовно православної традиції та її adeptів.

Список літератури

1. Ростовский Дмитрий. Жития святых : в 12 кн. — Кн. 7, март / Дмитрий Ростовский — М. : Синодальная типография, 2003. — С. 501–552.
2. Митрофан, монах. Загробная жизнь. Как живут наши умершие и как будем жить и мы по смерти, по учению православной церкви, по предчувствию человеческого духа и выводам науки монаха Митрофана / Монах Митрофан. — СПб. : Изд. книгопродавца И. Л. Гурова, 1897. — 333 с.
3. Игнатий (Брянчанинов), епископ Черноморский и Кавказский. Слово о смерти / Святитель Игнатий (Брянчанинов), епископ Черноморский и Кавказский // Собр. соч. : в 6 т. — Краматорск, 2001. — Т. 3. — С. 74–194.
4. Мытарства блаженной Феодоры. — К. : Типография Киево-Печерской лавры, 2007. — 72 с.
5. Осипов А. И. Из времени в вечность. Посмертная жизнь души / А. И. Осипов. — М. : Изд. совет русской православной церкви, 2009. — 224 с.
6. Серафим Роуз, иеромонах. Душа после смерти / Иеромонах Серафим Роуз. — К. : Типография Киево-Печерской лавры, 2010. — 266 с.

Надійшла до редакції 23.05.2012 р.

ДО 85-РІЧЧЯ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 930(092) Чернявський

В. М. ШЕЙКО,

М. М. КАНІСТРАТЕНКО, М. Г. СТАНЧЕВ

Г. Й. ЧЕРНЯВСЬКИЙ — ПРОФЕСОР ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

Висвітлюється харківський період науково-педагогічної діяльності першого доктора наук в академії, одного з провідних істориків-болгаристів, організатора підготовки істориків-музеєзнавців професора Георгія Йосиповича Чернявського.

Ключові слова: історичні дослідження, навчально-методична робота, болгаристика, музеєзнавство, Харківська державна академія культури, Георгій Йосипович Чернявський.

Освещается харьковский период научно-педагогической деятельности первого доктора наук в истории академии, одного из ведущих историков-болгаристов, организатора подготовки историков-музееведов профессора Георгия Иосифовича Чернявского.

Ключевые слова: исторические исследования, учебно-методическая работа, болгаристика, музееведение, Харьковская государственная академия культуры, Георгий Иосифович Чернявский.

The Kharkiv period of Professor Georgiy Chernyavskiy's scientific and pedagogical activity is described. G. Chernyavskiy is the first Doctor of Sciences of the Kharkiv State Academy of Culture, one of the most famous historians studying the history of Bulgaria, an organizer of education of historians — museum curators.

Key words: historical research, academic and methodical work, Bulgarian studies, museum studies, the Kharkiv State Academy of Culture, Georgiy Chernyavskiy.

Вісімдесятирічна історія Харківської державної академії культури багата на особистості, чий талант, наполеглива, повсякденна, копітка робота зі студентами, самовіддане служіння науці стали вирішальними в її утвердженні як унікального культурологічно-мистецького закладу, який своїми науковими і творчими здобутками відомий далеко за межами країни. Одним з таких лідерів, педагогів з великої літери, що брали участь у формуванні фундаментальних наукових шкіл в академії, безумовно, є доктор історичних наук, професор, автор понад п'ятисот наукових і науково-методичних праць Георгій Йосипович Чернявський, який майже сорок років свого життя віддав Харківській державній академії культури.

Георгій Йосипович Чернявський народився 29 листопада 1931 р. в місті Харків у сім'ї службовців. Батько, Чернявський Йосип Петрович, викладав правові дисципліни в одному з вищих навчальних закладів Харкова; мати, Софія Яківна, була медичним працівником [1, с. 1, 5, 39]. Батько Г. Й. Чернявського ще в 1917 р. став студентом юридичного факультету Київського університету, але того ж року приєднався до більшовиків і перервав навчання. Пізніше переїхав до Харкова, де вів активну боротьбу за встановлення радянської влади в Україні, був заступником керівника Всеукраїнського Центрального виконавчого комітету (ВУЦВК). Але вже в 1921 р. не поділяв політики більшовиків, був виключений з партії і потім до кінця свого життя залишався безпартійним.

У 1939 р. Г. Й. Чернявський став учнем 131-ї Харківської середньої школи, але з початком Великої Вітчизняної війни в 1941 р. був евакуйований до Новосибірська і тільки в 1944 р. мав змогу повернутися до рідного міста. Ще під час навчання в школі він багато чув про героя Лейпцизького процесу 1933 р. Георгія Дімітрова. Розповіді батьків про спільну роботу з іншим відомим болгарським діячем Християном Георгійовичем Раковським, який у 1919-1923 рр. очолював Раднарком України й особисто знав Георгія Дімітрова, були вирішальними факторами у формуванні стійкого інтересу Г. Чернявського до історії і культури Болгарії.

Закінчивши в 1949 р. школу зі срібною медаллю, Г. Чернявський став студентом історичного факультету Харківського університету (1949–1954 рр.), де почав уже професійно вивчати історію, політику, культуру Болгарії. Його першим учителем і наставником був відомий учений-болгарист, професор Степан Іванович Сідельников, у якого не одне покоління студентів істфаку Харківського державного університету слухало лекції з нової і новітньої історії, зокрема історії Болгарії. Під керівництвом С. І. Сідельникова Г. Чернявський почав вивчати історію молодіжного руху в Болгарії, яка стала і темою його дипломної роботи. Про значний науковий потенціал студента, його прагнення до вивчення першоджерел свідчать перші студентські наукові публікації, яких до закінчення університету Г. Чернявський мав уже п'ять, чим міг похвалитися не кожний студент [2, с. 23–24]. Тому не випадково після закінчення з відзнакою в 1954 р. історичного факультету Г. Чернявський був прикріплений до кафедри нової і новітньої історії ХДУ для підготовки кандидатської дисертації. У цей час вийшли друком і перші ґрунтовні наукові публікації майбутнього вченого. У 1957 р. в Наукових записках Інституту слов'янознавства Академії наук СРСР опублікована праця «Возникновение и развитие пролетарского молодежного движения в Болгарии (1903–1939)», яка власне була його дипломною роботою. У цьому ж році в журналі

«Славяне» надрукована ще одна публікація, а в 1958 р. вже в Софії — перша монографія «Борбата на Българската комунистическа партия за създаване и укрепване на Работническия младежки съюз 1926–1929». 1959 р. теж у Софії вийшла ґрунтовна наукова студія «Съветския комсомолски печат за младежкого революционнo движение в България» [3]. У 1959 р. в Інституті слов'язнознавства АН СРСР Г. Чернявський успішно захистив кандидатську дисертацію «Борьба болгарских коммунистов за создание Рабочего молодежного союза (1926–1929 гг.)» і отримав ступінь кандидата історичних наук. Опонентами були такі відомі радянські вчені-болгаристи, як С. О. Нікітін і М. А. Бірман.

Перші кроки в науці збіглися з початком трудової діяльності Г. Чернявського. Після закінчення університету в 1954 р. його направили на роботу викладачем історії до Харківського кооперативного училища, де й працював до 1961 р. З 1961 р. Г. Й. Чернявський — викладач Харківського державного бібліотечного інституту (з 1964 р. — Харківський державний інститут культури, з 1998 р. — Харківська державна академія культури), де працював викладачем, доцентом, професором, завідувачем кафедри культурно-освітньої роботи (з 1966 р.), загальної історії (з 1972 р.) загальної історії і музеології (з 1993 р.) аж до переїзду в 1996 р. до міста Балтімор (США), у якому проживає й нині [1, с. 1, 8, 11, 12, 13, 15, 18, 25, 113].

Роки роботи Г. Й. Чернявського в Харківській державній академії культури були періодом його становлення як одного з провідних істориків-славістів СРСР.

У 1969 р. Г. Й. Чернявський захистив докторську дисертацію «Рабочее движение в Болгарии в период временной, частичной и относительной стабилизации капитализма (1925–1929 гг.)» і став одним з наймолодших у СРСР докторів у галузі гуманітарних наук. Професор А. М. Шнітман у своєму відгуку на автореферат дисертації тоді жартівливо відзначив, що досі були відомі два доктори наук з історії Болгарії, котрі працювали в Харкові. Тепер у місті буде третій доктор наук — болгарист, і таким чином Харків виходить на перше місце у світі за кількістю докторів наук — фахівців з болгарської історії. Невдовзі після захисту, у 1970 р., Г. Й. Чернявському було присвоєне вчене звання професора.

За роки роботи в академії вчений опублікував майже 450 наукових, навчально-методичних і науково-популярних праць, серед яких вагомішими стали «Борбата на БКП против врангелисткия заговор», «Рабочее движение в Болгарии в период частичной стабилизации капитализма (1925–1929гг.)», «Съветската общественост и революционного движение в България 1923–1944», «Формиране на марксистско-ленинската концепция за историята на България 1918–1944», «Против извращения на българския

история», «В борьбе против самовластия: Х. Г. Раковский в 1927–1941 гг.», «Между Москвой и Западом: дипломатическая деятельность Х. Г. Раковского» [4]. Крім того, він підготував дві фундаментальні історико-бібліографічні праці «Советская печать о Болгарии» и «Советская и международная периодика о Болгарии», остання в співавторстві з іншим відомим українським істориком-славистом Павлом Степановичем Соханем. Г. Й. Чернявський, разом із С. І. Сідельніковим, був також укладачем першого в СРСР бібліографічного довідника «Историки-слависты СССР», який вийшов друком у Харкові в 1969 р., а також членом редакційної колегії й автором більшості статей і двох таких бібліографічних видань — «Историки-слависты СССР: библиографический словарь-справочник» (Москва, 1981) та «Словяноведение в СССР: изучение южных и западных славян» (New York, 1993). [2, с. 15–16, 18, 20].

Ще однією важливою ланкою діяльності Г. Й. Чернявського було наукове керівництво роботою аспірантів і молодих учених, повсякденна реальна допомога в підготовці ними дисертаційних досліджень. Під його науковим керівництвом успішно захистили кандидатські дисертації Л. Л. Дубова, В. П. Камишнікова, М. М. Канистратенко, він був першим науковим керівником у М. В. Лобанової, С. В. Потрашкова, а неформальну, але дієву допомогу як у визначенні тем наукових досліджень, так і в подальшій підготовці дисертацій одержали десятки вчених, що сприяло формуванню в Україні потужної наукової школи істориків-болгаристів.

Плідну й різносторонню наукову діяльність Г. Й. Чернявський уміло поєднував з викладацькою роботою, яка для нього була не менш важливою, ніж наукові пошуки. Уже з перших років викладання в інституті він зарекомендував себе блискучим лектором і талановитим педагогом-методистом. Останнє було особливо актуальним для того часу, оскільки переважна більшість як загальногуманітарних, так і спеціальних дисциплін, які читали студентам, не мала необхідного навчально-методичного забезпечення і підготовка навчальних посібників, програм, методичних матеріалів визначалася як одне з пріоритетних завдань того часу [5].

Працюючи на кафедрі культурно-освітньої роботи старшим викладачем, доцентом, а з 1966 по 1970 р. і її завідувачем, Георгій Йосипович розробив авторський курс за однією з головних на той час кафедральних навчальних дисциплін «Історія культурно-освітньої роботи в СРСР» і створив особисто або в співавторстві з колегами по кафедрі, доцентами Анатолієм Петровичем Виноградовим та Сергієм Овдійовичем Піналовим, цілісний комплект усієї необхідної навчально-методичної документації.

У цей період вийшли друком конспекти лекцій «Внешкольное образование в России в пореформенный период», «Работа народных

музеїв по збиранню матеріалів», «Политико-просветительная работа в период развертывания социалистической индустриализации и подготовки сплошной коллективизации сельского хозяйства (1926–1929)», «Культурно-освітня робота народних музеїв», «Внешкольное образование в России в период разложения и кризиса феодально-крепостнической системы (1800–1861 гг.)», «Внешкольное образование в России в 1907–1917 гг.», програма курсу «Історія культурно-освітньої роботи в СРСР» [2, с. 13–15]. Якщо зважити на те, що ні в Україні, ні в Радянському Союзі в цілому тоді не було жодного підручника чи навчального посібника з означеного курсу, то стає зрозумілим, настільки важливою була така науково-методична діяльність харківських учених. Її логічним завершенням став вихід у 1969–1970 рр. першого в СРСР навчального посібника «История культурно-просветительной работы в СССР» (загальний обсяг майже 550 сторінок), авторами якого були Г. Й. Чернявський, А. П. Виноградов та С. О. Піналов [6]. Друге видання, доповнене і перероблене, вийшло в Києві у видавництві «Вища школа» в 1983 р. [7, с. 354].

Практично до кінця 1980-х — початку 1990-х рр., коли вищі навчальні заклади культури України завершили підготовку культурно-освітніх працівників, підручник залишався основним навчальним виданням з курсу «Історія культурно-освітньої роботи в СРСР», а Г. Й. Чернявський, уже очолюючи іншу кафедру — загальної історії, продовжував працювати над його вдосконаленням. Невипадково вже в 1974 р. нова редакція програми курсу, підготовлена Г. Й. Чернявським і С. О. Піналовим (котрий на той час уже переїхав до м. Київ і викладав у нещодавно створеному Київському державному інституті культури) вийшла друком у Києві, а потім ще двічі, у 1978 та 1987 рр., була надрукована в Москві й рекомендована для використання в усіх інститутах культури тодішнього СРСР [7, с. 341–359]. Учений підготував і хрестоматію з історії культурно-освітньої роботи, але ця книга так і не була надрукована [8].

З 1970 р., перейшовши на кафедру загальної історії, Г. Й. Чернявський почав викладати курс «Нова і новітня історія», паралельно, протягом багатьох років, читаючи спецкурси з джерелознавства й історіографії на кафедрі нової і новітньої історії для студентів історичного факультету Харківського державного університету. І знову вийшли друком численні навчально-методичні матеріали, серед яких програми «Новая и новейшая история» (для студентів інститутів культури), «Источниковедение новой и новейшей истории» (для студентів історичних факультетів), «Основы источниковедения и историографии», «Историография новой и новейшей истории стран Европы и Америки», а сам автор почав викладання відповідних спецкурсів і студентам академії [2,

с. 16–19]. Як один з провідних істориків-славістів, фахівців у галузі нової і новітньої історії Г. Й. Чернявський разом з відомим білоруським істориком-болгаристом, професором Білоруського державного університету Давидом Борисовичем Мельцером став відповідальним редактором фундаментального академічного видання «Хрестоматія по истории южных и западных славян», яка опублікована в трьох томах у 1987–1991 рр. [9].

У 1989 р. як один із авторів підручника «Историография южных и западных славян» Г. Й. Чернявський був удостоєний премії ім. М. В. Ломоносова Московського державного університету.

В останнє десятиріччя роботи в академії Г. Й. Чернявському вдалося втілити в життя свою давню мрію — поряд із традиційною підготовкою фахівців бібліотечної справи та культосвітніх працівників започаткувати випуск спеціалістів для широкої мережі музеїв України, насамперед історичних, краєзнавчих та художніх. Саме за його ініціативою, підтриманою як колегами по кафедрі, так і новим ректором В. М. Шейком, у 1989 р. відкрито музейне відділення і розпочалася, вперше в Україні, підготовка істориків-музезнавців. Перші навчальні плани, розроблені Г. Й. Чернявським, окрім широкого спектра спеціальних музеологічних дисциплін, передбачали глибоке вивчення студентами комплексу історичних, мистецтвознавчих предметів, іноземних мов. Цей принцип побудови навчального процесу і нині є стрижнем під час розробки освітньо-професійних програм бакалавра, спеціаліста і магістра зі спеціальності «Музейна справа та охорона пам'яток історії та культури». Із цього часу й до останніх днів роботи в академії музейне відділення стає головним об'єктом опіки і турботи Георгія Йосиповича та його колег по кафедрі, яка 1993 р. як випускова була реорганізована в кафедру загальної історії і музеології. Для залучення викладачів, переважно «класичних істориків», до розробки актуальних проблем теорії та практики музейної справи Г. Й. Чернявський ініціював проведення щорічних наукових конференцій «Проблеми музезнавства та історичного краєзнавства», до участі яких активно залучаються і студенти музейного відділення. Г. Й. Чернявський вважав студентську наукову діяльність важливою складовою підготовки висококваліфікованих фахівців музейної справи, тому робота викладачів з організації і керівництва студентською науковою діяльністю була не менш відповідальною, ніж проведення аудиторних занять. Така орієнтація студентів буквально з першого курсу на повноцінну наукову діяльність не була марною. Нині багато випускників музейного відділення працюють викладачами вищих навчальних закладів України, стали кандидатами наук, інші продовжують наукову роботу безпосередньо в музеях, обіймаючи посади від наукового співробітника до заступника директора з наукової роботи; два

випускники — кандидати історичних наук, доценти О. В. Жукова та М. В. Лобанова (Тортіка) — продовжують науково-педагогічну діяльність на кафедрі музеєзнавства і пам'яткознавства Харківської державної академії культури.

Г. Й. Чернявський прагнув не тільки до того, щоб студенти-музеєзнавці набули відповідної ґрунтовної історичної і музеєзнавчої підготовки, а й мали можливість у студентських аудиторіях під час лекцій, семінарських і практичних занять ознайомитися з новітніми досягненнями історичної науки, найдискусійнішими моментами, особливо стосовно історичного минулого нашої країни. Сам учений, який з другої половини 80-х рр. ХХ ст. почав ґрунтовне дослідження джерел, характеру тоталітарного режиму в СРСР та його злочинної діяльності, підготував навчальний посібник «Большевизм и национал-социализм: сравнительный анализ двух форм тоталитаризма», який був надрукований у 1993 р., і розпочав читати студентам-музеєзнавцям аналогічний спецкурс. З позицій сучасного історичного знання колектив науковців академії на чолі з Г. Й. Чернявським розробив і комплекс навчальних програм для студентів-музеєзнавців [10].

Навіть після переїзду до Сполучених Штатів Г. Й. Чернявський постійно цікавиться справами на музейному відділенні, а відвідуючи Харків і рідну академію завжди в першу чергу зустрічається зі студентами. Про нерозривний зв'язок Георгія Йосиповича зі студентами й викладачами музейного відділення свідчить і посвята однієї зі своїх праць, написаних уже за межами України: «Моїм студентам — випускникам відділення музеології Харківського інституту культури» [11, с. 11]

За багаторічну активну навчально-виховну та науково-дослідницьку діяльність професору Чернявському в 1979 р. присвоєне державне почесне звання «Заслужений працівник вищої школи Української РСР». Учений також нагороджений медаллю «За доблестный труд», Великою золотою медаллю Софійського університету (1981 р.) та орденом «Кирилл и Мефодий» першого ступеня (1983 р.). [2, с. 43, 85, 88–92].

Поряд з плідною науково-дослідницькою та викладацькою діяльністю Г. Й. Чернявський здійснював значну науково-організаційну роботу. Із середини 60-х рр. ХХ ст. він входить до складу організаційних комітетів всесоюзних конференцій істориків-славістів, дві з яких були проведені в Харкові. Протягом багатьох років учений входив до складу спеціалізованої ради із захисту кандидатських і докторських дисертацій історичного факультету Харківського державного університету, а з 1994 по 1996 р. був головою спеціалізованої вченої ради із захисту кандидатських і докторських дисертацій з теорії та історії культури (в галузі мистецтвознавства) Харківського державного інституту

культури, вперше в його історії створеної відповідно до наказу ВАК України від 13 квітня 1994 р. № 111.

З 1992 до 1996 рр. Г. Й. Чернявський — голова правління Міжреспубліканської наукової асоціації болгаристів, яка об'єднала фахівців у галузі болгарської історії, мови та культури. Під його безпосереднім керівництвом асоціації вдалося провести декілька представницьких міжнародних наукових конференцій за участю не тільки українських учених, а й фахівців із Німеччини, Франції, США, Болгарії, країн СНД. Зокрема, у 1993 р. в Харкові відбулася міжнародна наукова конференція «Тоталітаризм і антитоталітарний рух у Болгарії, СРСР та інших країнах Східної Європи (20-80-ті рр. ХХ ст.)», матеріали якої під редакцією Г. Й. Чернявського були видані у двох томах.

З 1996 р. проживаючи в м. Балтімор (США) професор Г. Й. Чернявський продовжував активно займатися науковою і викладацькою діяльністю. Він читав спецкурс із проблем тоталітаризму студентам університету Джонса Гопкінса, друкував свої праці в російськомовних газетах США. Уже в перші роки перебування в Сполучених Штатах Г. Й. Чернявський завершив роботу над книгою, присвяченою політичній біографії відомого діяча міжнародного соціал-демократичного руху, а потім одного з радянських лідерів Х. Г. Раковського, яку в 1997 р. надрукувало харківське видавництво «Око» [12]. Співпраця тепер уже американського вченого з харківськими видавцями виявилася вдалою, і в наступні роки це ж видавництво опублікувало інші його наукові історико-публіцистичні праці — «Тень люциферова крыла. Большевизм и национал-социализм: сравнительно-исторический анализ двух форм тоталитаризма» (2003 р.); «Притчи о Правде и Лжи: политические драмы двадцатого века» (2003 р.); «Новые притчи о Правде и Лжи: политические драмы двадцатого века» (2005 р.).

У США професору Г. Й. Чернявському вдалося врешті-решт завершити роботу над політичною біографією Георгія Бакалова, робота над якою розпочалася ще в харківський період життя вченого. Співавтором цього фундаментального наукового дослідження став інший відомий харківський учений, доктор історичних наук Михайло Георгійович Станчев [посил. на роботу], співпраця з яким, а також професором Ларисою Леонідівною Дубловою завершилася друком ще кількох наукових праць: «Опыт беды и выживания: судьба евреев Болгарии в годы Второй мировой войны» (2007), «Л. Д. Троцкий, Болгария и болгары» (2008). Одним з останніх наукових досліджень Г. Й. Чернявського стала біографія Л. Д. Троцького, опублікована московським видавництвом «Молодая гвардия» у 2010 р. (серія «Жизнь замечательных людей») [13].

Чільне місце в науковій діяльності Г. Й. Чернявського посідає археографічна робота. Разом з американським професором Юрієм

Фельштинським він займається науковою публікацією архіву Т. Троцького. У Харкові в 1999 та 2001 рр. уже вийшли друком перші два томи, а в московському видавництві «Терра» перебувають усі дев'ять томів, які ще, на жаль, не надруковані, але існує електронний варіант видання, що дає змогу історикам ознайомитися із сотнями унікальних документів. У подальшому самотійно, або разом з Ю. Фельштинським, Г. Й. Чернявський надрукував археографічні праці, серед яких спогади відомого російського економіста й революціонера В. С. Войтинського «1917-й: год побед и поражений», «Красный террор в годы гражданской войны: по материалам Особой следственной комиссии по расследованию злодеяний большевиков», «Lenin and the Making of the Soviet State: A Brief History with Documents».

Нині завершена робота над політичною біографією Ф. Д. Рузвельта, яка найближчим часом також буде опублікована в Москві, а сам Георгій Йосипович плідно працює над біографією Дж. Кенеді.

Разом з колегами по академії, Харківському національному університету ім. В. Н. Каразіна, випускниками музеєзнавчого відділення та його нинішніми студентами зичимо Георгію Йосиповичу Чернявському, котрому нещодавно виповнилося вісімдесят років, подальших наукових звершень, нових яскравих наукових праць і сподіваємося, що 85-річчя рідної академії він зустрінє в колі своїх числених харківських друзів і однодумців.

Список літератури

1. Архів Харківської державної академії культури (далі — Архів ХДАК), Оп. 96–98. Особова справа Чернявський Георгій Йосипович, ч. 1–116 арк., ч. 2–54 арк.
2. Чернявский Георгий Иосифович : биобиблиогр. указ. / Харьк. гос. акад. культуры ; сост.: Н. Н. Канистратенко, М. Г. Станчев, С. В. Евсеенко. — Харьков : ХГАК, 2011. — 93 с.
3. Возникновение и развитие пролетарского молодежного движения в Болгарии (1903–1939) / Г. И. Чернявский // Учен. зап. Ин-та славяноведения АН СССР. — М., 1957. — Т. 15. — С. 44–104 ; Тридцать лет назад (Г. И. Чернявский // Славяне. — 1957. — № 11. — С. 53 ; Борбата на Българската комунистическа партия за създаване и укрепване на Работническа младежки съюз (1926–1929) (Чернявски Г. Й. — София : Народна младеж., 1958. — 171 с. ; Съветския комсомолки печат за младежното революционно движение в България. — София, 1959. — С. 239–266.
4. Борбата на БКП против врангелисткия заговор / Г. Й. Чернявски, Д. Даскалов. — София : Изд-во на БКП, 1964. — 280 с. ; Рабочее движение в Болгарии в период частичной стабилизации капитализма (1926–1929 гг.) / Чернявский Г. Й. — Харьков : Изд-во Харьк. ун-та, 1968. — 200 с. ; Съветската общественост и революционното движение в България. 1923–1944 / Г. Й. Чернявски, Д. Мичев. — София : Партиздат, 1979. — 366 с. ; Формиране на марксистско-ленинската концепция за историята на България. 1918–1944 / П. С. Сохан,

- Г. Й. Чернявски. — София : Наука и искусство, 1983. — 205 с. ; Между Москвой и Западом: дипломатическая деятельность Х. Г. Раковского / Головки В. А., Станчев М. Г., Чернявский Г. И. — Харьков, 1994. — 384 с.
5. Архів ХДАК. Харківський державний інститут культури : звіт про роботу за 1964–1965 навчальний рік. — 204 арк. ; Харківський державний інститут культури: звіт про роботу за 1965–1966 навчальний рік. — 228 арк. ; Харківський державний інститут культури: звіт про роботу за 1966–1967 навчальний рік. — 232 арк. ; Харківський державний інститут культури: звіт про роботу за 1967–1968 навчальний рік. — 200 арк. ; Наукова діяльність ХДАК у період з 1964 по 1991 рр. / Новікова Г. Ю. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2012 р. — Х. : ХДАК, 2012. — С. 35–36.
 6. История культурно-просветительной работы в СССР. Ч. 1. Внешнее образование в России до Великой Октябрьской социалистической революции : учеб. пособие для студентов ин-тов культуры / Виноградов А. П., Пиналов С. А., Чернявский Г. И. ; Харьк. гос. ин-т культуры. — Харьков, 1969. — 246 с. ; История культурно-просветительной работы в СССР. Ч. 2. Советский период (1917–1969 гг.) : учеб. пособие для студентов ин-тов культуры / М. С. Андреева, А. П. Виноградов, С. А. Пиналов, Г. И. Чернявский ; Харьк. гос. ин-т культуры. — Харьков, 1970. — 293 с.
 7. Друковані праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (1947–1938). Ч. 1 : бібліогр. покажч. / Харк. держ. акад. культури ; уклад. : С. В. Євсєєнко [та ін.] ; за ред. І. О. Вовченко, В. К. Удалової, І. М. Фоменка. — Х. : ХДАК, 2000. — 398 с.
 8. Архів ХДАК. Ф. «Личный архив Г. И. Чернявского», од. зб. 77–78.
 9. Хрестоматия по истории южных и западных славян. В 3 т. Т. 1. Эпоха феодализма : учеб. пособие для студентов / отв. ред. : Д. Б. Мельцер, Г. И. Чернявский. — Минск : Университетское, 1987. — 271 с. ; Т. 2. Новая история : учеб. пособие для студентов / отв. ред. : Д. Б. Мельцер, Г. И. Чернявский. — Минск : Университетское, 1991. — 413 с.
 10. Музєєзнавство : комплекс навч. прогр. для студ. ф-ту культурології за спец. «Музейна справа і охорона пам'яток історії та культури» / Харк. держ. ін-т культури ; [уклад.] : Л. П. Велика, О. М. Єлагіна, М. М. Каністратенко, Н. С. Мартем'янова, В. М. Ряполов, Б. М. Смоляницький, О. О. Тортіка, Г. Й. Чернявський. — Х., 1996. — 44 с.
 11. Г. Чернявский И. Тень Люциферова крыла : Большевизм и национал-социализм: сравнительно-исторический анализ двух форм тоталитаризма / Георгий Чернявский. — Харьков : Око, 2003. — 327 с.
 12. Чернявский Г. И. Фарс на крови / Г. И. Чернявский, М. Г. Станчев. — Харьков : Око, 1997. — 787 с.
 13. Чернявский Г. И. Лев Троцкий / Георгий Чернявский. — М. : Молодая гвардия, 2010. — 665 [7] с. : ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр. ; вып. 1261).

Надійшла до редакції 07.05.2012 р.

Театралне
мистецтво

Кино-,
телемистецтво



Хореографија

РОБОТА АКТОРА З РЕЖИСЕРОМ У ПЕРЕХІДНИЙ ПЕРІОД МІЖ РЕАЛІСТИЧНИМ ТА ЕМОЦІЙНО-ЕНЕРГЕТИЧНИМ СПОСОБАМИ ІСНУВАННЯ

Досліджується процес традиційного реалістично-психологічного методу роботи актора з режисером у професійних державних театрах та етап перехідного періоду в середовище існування іншого світу роботи актора.

Ключові слова: *перехідний період, актор та режисер, середовище вистави.*

Исследуется процесс традиционного реалистично-психологического метода работы актера с режиссером в профессиональных государственных театрах и этап переходного периода в среду существования другого мира работы актера.

Ключевые слова: *переходной период, актёр и режиссёр, среда представления.*

Research a process of traditional realistic-psychological method of actor's work with a producer in a professional state theatres and a stage of period in environment of existence another world of actor's work.

Key words: *transition period, the actor and director, the environment representation.*

Актуальність теми полягає в дослідженні сучасної методики роботи актора з режисером у професійному театрі.

Отримавши роль, текст літературно-художнього джерела та побачивши своє прізвище в наказі по театру на призначення у виставі втілювати майбутній сценічний образ, актор розпочинає особисту та колективну роботу в майбутній виставі.

Текст ролі — це інформація, закладена в літературно-художньому джерелі автора, про майбутній сценічний образ у письмовій формі.

Актор не повинен після отримання тексту ролі чекати зустрічі з режисером-поставником майбутньої вистави. Він має одразу в письмовій формі фіксувати в окремому зошиті все, що стосується його майбутнього образу. По-перше, це сам текст літературно-художнього джерела. Актор уважно, без режисера, працює над літературно-художнім джерелом. Читаючи текст п'єси, актор у письмовій формі фіксує враження від прочитаного, шукає інших джерел інформації, які стосуються конкретного літературно-художнього джерела. Емоційні враження мають два аспекти: раціональний та ірраціональний.

Раціональний — це логічне, свідоме, спрямоване на пошук відповіді: що собою являє майбутній сценічний образ?

Ірраціональне — це підсвідоме, емоційне, чуттєве, в якому в письмовій формі описуються чуттєві враження від майбутнього сценічного образу.

Рекомендується таку індивідуальну роботу у двох напрямках проводити до прем'єри.

Що входить у логічний, раціональний опис роботи над майбутнім сценічним образом? Передусім, це все, що закладено в самій п'єсі: що говорять про мій персонаж; що я сам кажу сам про себе; що не говорять про мій персонаж, але чому я в цій п'єсі. Додаткова інформація про мій персонаж — дослідження логікою, ірраціональним мисленням життя майбутнього сценічного образу.

Ірраціональне дослідження — це емоційні, чуттєві, підсвідомі враження, які виникають від усвідомлення, що фіксує мій мозок без контролю над ним. Що входить у цю роботу підсвідомості? Це будь-які способи вираження — і звукові, і кольорові, пластичні, фактурні, музичні, світлові; другий аспект — це виховання мого власного «Я» у свідомості «Я» майбутнього сценічного образу. Так я бачу рухи, жести, відображення у дзеркалі обличчя. Я можу себе оголити, одягнути. Я бачу складки зморшок на руці, обличчі. Таким чином актор шукає певні взаємовідносини в просторі не тільки з живими людьми, а й із середовищем неживих істот. Під час самотійної роботи в актора створюється власний індивідуальний метод тренажу, тренінгу, зважаючи на літературно-художнє джерело.

Зустріч актора з режисером під час першого прочитання п'єси (застольний період) потребує від актора третього спрямування, тобто зважати під час репетицій задум режисера та з'ясувати власні можливості його втілення через власне «Я».

Спілкування вже з першого прочитання п'єси з партнерами створює четвертий етап роботи, тобто колективну творчість. Таким чином «Я» актора намагається зрозуміти інше власне «Я» партнера під час репетицій.

Робота актора й режисера над персонажем та майбутнім сценічним образом, з моменту спілкування з текстом сюжету літературного художнього джерела, починається з простого. Режисер з актором, пройшовши перший етап підготовчої роботи всієї інформації аж до початку розвитку сюжету літературно-художнього джерела, врешті-решт починають працювати над сюжетом.

Потрібно зрозуміти систему й методику всієї роботи в реалістично-психологічному процесі створення майбутнього сценічного образу. Як режисеру, так і актору важливо не втратити проміжку між початком сюжету й входженням у сюжет літературно-художнього джерела.

Коли актори й режисер урешті-решт зрозуміли, що все цілісно, можна розпочати аналіз і дослідження життя персонажа в сюжеті

літературно-художнього джерела. Найголовніше на цьому етапі роботи — зрозуміти розвиток сюжету літературно-художнього джерела відповідно до подій життя персонажа в кожній ситуації, кількість часового простору існування персонажа, зміни та конфлікти, які відбуваються з персонажем від першої до останньої події літературно-художнього джерела. У цьому розділі акторові дуже важливо зрозуміти сутність життя персонажа в розвиткові подій сюжету літературно-художнього джерела. Залежно від обсягу матеріалу літературно-художнього джерела, час, відведений на цей процес репетицій, становить від 10-15 днів до 4-5 тижнів.

Перший крок до персонажа в освоєнні сюжету літературно-художнього джерела — це лінія безперервності життя персонажа за декілька годин до початку сюжету й самого сюжету. Акторові важливо чітко описати цей проміжок часу в письмовій формі. Суть описання проміжку (зміст і форма описання) — це наявність місця мого перебування до початку сюжету, що відбувалося зі мною та моїм персонажем у цей період часу — зовнішня поведінка; внутрішня проблема, яка турбує мене, потребує вирішення або пошуку шляхів вирішення; мій власний (персональний) емоційний, нервово-психічний стан і одяг, деталі реквізиту, меблі, костюм тощо; спілкування й контрастність із живими істотами й іншими об'єктами (дзеркало, книги, зошити та ін.). Усе вищезгадане актору дійсно необхідно — чітко описати й обов'язково створити прості та складні сюжетні імпровізації до початку сюжету.

Коли вся робота виконана актором за вищезазначеною схемою, нарешті відбувається ознайомлення з текстом сюжету літературно-художнього джерела. На цьому етапі режисер разом із актором не повинні переривати лінії поведінки персонажа між минулим та сучасним, вони мають плавно продовжувати плин життя в сюжеті літературно-художнього джерела персонажа.

Режисер та актор одразу повинні зрозуміти безперервність виходу за межі сюжету й продовження життя в сюжеті. Під час виходу персонажа із сюжету літературно-художнього джерела обов'язково перебувати в просторі складних імпровізацій.

Сюжет літературно-художнього джерела — це життя персонажа, створене автором літературно-художнього джерела. Сюжет літературно-художнього джерела — це, по суті, шляхи й стежки мого персонажа, видимі, завдяки текстам автора, і приховані (підтекст), невидимі завдяки паузам або відсутності мого персонажа в конкретних подіях розвитку сюжету літературно-художнього джерела.

Акторам, котрі дійсно працюють за методом психологічно-реалістичного театрального процесу, дійсно необхідно вивчити поведінку живих людей, тобто знати спосіб їхнього мислення, зовнішню форму поведінки тіла, а також природу почуттів, емоцій

у конкретній ситуації реального життя. Спосіб і метод роботи режисера й актора в пізнанні свого персонажа в сюжеті літературно-художнього джерела потребують чіткої логіки розуміння, про що думає персонаж у цей момент сюжету; чого хоче від самого себе і партнерів; що його хвилює; які емоції і почуття в нього виникають; до чого прагне; про що він мріє та ін. Цей цикл роботи актора й режисера називається методом аналізу життя персонажа в сюжеті літературно-художнього джерела.

Уся робота над пізнанням життя персонажа в сюжеті літературно-художнього джерела — це пошук разом із режисером відповідей на запитання щодо мотивації поведінки й емоцій персонажа. Також слід робити імпровізації, в яких своїми словами передати характер, характерність, мотивація поведінки й почуттів мого персонажа.

Таким чином режисер і актор удосконалюють минуле своїх персонажів через пізнання конкретного життя персонажа в сюжеті літературно-художнього джерела. У цьому методі роботи актор і режисер мають зважати, відповідно до сюжету, на час, місце дії, проблеми, середовище існування, мотиви поведінки, емоційні почуття тощо. Після цього актор разом із режисером переходять до самих текстів, закладених автором у уста свого персонажа. Цей шлях називається перевіренням власного «Я» в «Я» іншої людини в психологічно-реалістичному театральному процесі. На певному етапі, залежно від репетицій, актори отримують не замінники костюмів, реквізиту, а реальні речі, які постійно оточуватимуть їх під час вистави.

Настає момент примірки костюмів, гриму, взуття, перук та іншого. Актори, вивчивши текст, зробили його власним, одягли костюми, відчули звук, музичну та світлову партитуру, темпоритм як власної ролі персонажа, так і всієї вистави, здійснили чорнові, чистові прогони вистави, генеральні репетиції й урешті-решт вийшли на прем'єру майбутньої вистави.

Зазвичай після цього режисери й актори мають здійснити аналіз показаної вистави оскільки глядач є важливим компонентом вистави й він може внести певні корективи. Після цього розпочинається репертуарний показ вистави.

Працюючи з режисером, актор досконало вивчає біографію свого персонажа — увесь комплекс життя героя літературно-художнього джерела від дня народження до моменту початку розвитку сюжету літературно-художнього джерела. Режисер та актор проходять усі віхи біографії героя літературно-художнього джерела. Актор під час роботи над літературно-художнім джерелом, як і режисер, повинен мати окремий зошит або диктофон, де записується емоційне враження від розуміння героя літературно-художнього джерела.

Наприклад, Офелія в «Гамлеті» В. Шекспіра постійно щось шукає. Актриса, працюючи з режисером над літературно-художнім джерелом, досліджуючи логіку поведінки дійової особи (Офелії) та її певні думки, поряд із цим повинна записувати враження — що може шукати Офелія? (повітря, пташок, воду, щось невідоме, якусь матеріальну річ).

Наступний етап у роботі — це емоційні враження та їхня фіксація — певні образні речі, які можуть бути в самій героїні Офелії, з іншими людьми, а також середовище існування Офелії. Тут описано звуковий ряд, але разом із цим відбувається пошук фактури, світла, кольору. Наприклад, зупинитися на середині слова і відчутти запах вогню — це емоційне враження.

Чим більше цих записів від емоційних вражень у роботі над літературно-художнім джерелом, тим більше наблизатимемося до майбутнього сценічного образу.

Перш ніж опинитися в просторі сцени, актор разом із режисером мають повністю проаналізувати життя дійової особи, майбутнього персонажа. Здійснивши аналіз, за законами дії, надзавдання, наскрізної дії, тексту, підтексту, певною мірою внутрішніх монологів, актор переходить до найголовнішого — пошуку головної проблеми, а також проблем, які існували до появи персонажа в сюжеті та після його закінчення. Цю проблему режисер та актор вирішують разом, проте актор може пропонувати режисеру свої особисті враження та відчуття інших больових моментів, що виникли в нього під час роботи над літературно-художнім джерелом. Режисер, звісно, визначить свою проблему й зіставить з проблемою, яку знайшов актор.

Додаткові проблеми — це постійне відчуття збудження, яке виникає в житті майбутнього персонажа протягом доби існування. Чим більше різноманіття цих подразнюючих проблем у майбутнього персонажа, тим цікавіше спостерігати за діями актора на сцені під час творчого процесу.

Отже, «проблема» — це постійний процес пошуку відповіді на запитання, яке хвилює актора під час роботи над майбутнім сценічним образом. Вкраплення додаткових подразнюючих проблем — це вміння зберегти головну проблему й не дати додатковим подразникам її зруйнувати.

Майстерність актора, котрий працює методом емоційно-енергетичної системи, полягає в тому, щоб головну проблему не міг одразу або під час вистави зрозуміти той, хто спостерігає за актом творчості. Уміння режисера й актора приховати проблему — це шлях до таємниці створення майбутнього сценічного образу.

Як працює актор з режисером над засобами внутрішньої виразності? Розуміючи, що життя актора не переривається в щоденному реальному житті протягом усієї доби, проживання іншого

життя на сцені потрібно передати так, щоб критерії та параметри в техніці і технології професії актора якомога точніше розкрили для актора шлях до розуміння внутрішнього життя персонажа.

Молоді актори часто запитують, як можна зберегти цілісне проживання іншого життя протягом доби, коли існують реальність та інші подразники, що можуть зруйнувати попередній процес роботи актора над створенням майбутнього сценічного образу? Відповідь: справа не в кількості існуючого часу в добі (24 години), а в умінні створити свою природу внутрішнього «Я» через життя іншого персонажа або власного «Я» в іншому середовищі існування протягом усієї доби. Так, складається схема роботи актора над персонажем, майбутнім сценічним образом.

1. Створення біографії логічним чином і фіксація її в письмовій формі.

2. Аналіз дослідження всіх учинків від моменту народження до початку розвитку сюжету.

3. Визначення в біографії логічним чином учинків, думок, почуттів, які вплинули на формування персонажа.

4. Зіставлення своїх учинків із учинками інших героїв, які оточують у літературно-художньому джерелі.

5. Наявність певного захоплення в певному періоді часу (професійного, емоційного та ін.).

6. Зовнішня форма поведінки та її становлення.

7. Формування мови, думки; запас слів (набір інформації, накопиченої протягом життя).

8. Потрібно ставити запитання «навіщо?» - навіщо я народився, живу й житиму далі.

Усі зазначені параметри належать до психологічно-реалістичного театру.

Реалізм — відтворення дійсності засобами художньої виразності. Пройшовши цей етап, актор має вибір: або вдосконалювати реалістичний театр, або йти шляхом пошуку іншого виміру, законами техніки та технології професії актора як у театрі, так і в кіно тощо.

«Інший вимір» у театральній майстерні «ЕКМАТЕДОС» означає існування актора поза межами реального життя в сюжеті літературно-художнього джерела. Паралельний світ існування не є вигадкою, фантазією чи уявою, що складно зрозуміти, побачити й відчувати в реальному житті, він існує поряд із реальним життям.

Шлях до професії актора може бути цілком традиційним, зрозумілим у системі розвитку театру реалістичного напрямку.

Говорячи про вибір шляху актора до професії, слід розуміти ступінь відповідальності за своє власне життя, інформацію, яку ми несемо іншим людям через свою професію, та найголовніше — що залишається після проживання реального життя актора в професії.

Звичайно, слово «вибір» має два аспекти:

- як робили попередники, тільки краще;
- робити своє неповторне, маленьке відкриття невідомих шляхів.

Перше свідчить про вдосконалення, друге — про пошук невідомого. Вибір залишається за кожним актором особисто.

Режисеру й актору для того, щоб піти іншим шляхом, необхідно перебудувати своє щоденне життя в реальності на інше, постійно пошукове, невідоме.

Метод цієї роботи дуже простий — зуміти відмовитися від усіх нашарувань, які виникли внаслідок історичного розвитку людства, в поняттях задоволення фізіологічних, біологічних потреб власного «Я». Спокуса в реальності — це найбільше задоволення людського «ЕГО». Відмова від спокуси — це самозбереження власного «Я» як частини природи.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з пошуками нового шляху до професії актора в паралельному світі існування вистави.

Список літератури

1. Брехт Б. О театре. Сборник статей / Б. Брехт. — М. : Искусство, 1960. — 363 с.
2. Жуве Л. Мысли о театре / Л. Жуве. — М. : Искусство, 1960. — 298 с.
3. Кристи Г. Основы актерского мастерства : Техника актера, метод актера / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1984. — 261 с.
4. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х томах / В. Мейерхольд. — М. : Искусство, 1968. — С.
5. Стреллер Д. Театр для людей / Д. Стреллер. — М. : Искусство, 1984. — 308 с.
6. Эффрос А. Репетиция — любовь моя / А. Эффрос. — М. : Искусство, 1975. — 319 с.
7. Дидро Д. Парадокс об актере / Д. Дидро. — М. : Академия, 1936. — 656 с.

Надійшла до редколегії 21.03.2012 р.

УДК 008:821.161.1:82-2

О. В. УМАНЕЦЬ

ЧИ МОЖЕ МЕФІСТОФЕЛЬ СТАТИ ФАУСТОМ? (СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТУВАННЯ ФАУСТІАНСЬКОЇ ТЕМАТИКИ В П'ЄСІ С. АЛЬОШИНА «МЕФІСТОФЕЛЬ»)

Досліджуються особливості концептуального ядра, образної та хронотопічної організації п'єси С. Альошина «Мефістофель» як утілення фаустіанської тематики.

Ключові слова: фаустіана, образ, хронотоп, ціннісні орієнтації.

Исследуются особенности концептуального ядра, образной и хронологической организации пьесы С. Алешина «Мефистофель» как воплощения фаустианской тематики.

Ключевые слова: фаустиана, образ хронотоп, ценностные ориентации.

This article is dedicated to researching of the conceptual essence's especially, imaginative and chronotopical organization «Mephistofel» play by S. Alyoshin as the embodiment of the faust-theme.

Key words: faust-theme, image, chronotop, axiological orientations.

Навряд чи можна стверджувати, що п'єса «Мефістофель» С. Альошина є одним із знаних і популярних утілень світового сюжету. Однак, на нашу думку, це в жодному разі не зменшує його значимості як специфічного «дзеркального відтворення» образності та сюжеттики наскрізної концептуальної лінії європейської культури — фаустиани.

Із моменту «убирання» у «Фауста» І. Гете майже всіх концептуальних здобутків фаустианської тематики в єдиний змістовний конгломерат і набуття ним значення символу європейського духу фаустиана заповнила собою європейський художній простір. Проникаючи в різні види мистецтва, вона «оберталася» в численних утіленнях різними змістовними гранями, максимально віддаляючись від створеного І. Гете «зразка» образів Фауста, Мефістофеля та Маргарити.

Доречно пригадати своєрідну мефістофелівську «модуляцію» тематики у творчості Ф. Ліста, ліричну у творчості Ш. Гуно або ж викреслення одного з тріади образів — Маргарити (який фактично відсутній в інтерпретаціях фаустиани О. С. Пушкіна, В. Ф. Одоевського тощо).

Така поступово зростаюча «розпорошеність» одвічного сюжету та варіативність його змістовних стрижнів у цілому сформували відцентрову тенденцію існування фаустиани протягом ХІХ ст., що відповідає особистісності романтичної парадигми світобачення. Тому логічним, з нашої точки зору, стало досягнення такого рівня існування фаустиани, на якому вже не виникає необхідності відтворення традиційної сюжетної канви з її змістовними центрами, зокрема мотиву укладання угоди в обмін на душу, збереження атрибутивних характеристик образів.

Одним із шляхів подальшого розвитку фаустиани стало не лише викреслення зі змістовного кола твору «опорних», нерозривно поєднаних своєю опозиційністю образів Фауста та Мефістофеля (у «Трьох сценах з «Фауста» О. Локшина), а й «спростування» сутності образів, насичення їх діаметрально протилежним змістом (у п'єсі С. Альошина «Мефістофель») або їх пародійна

«карнавально-сміхова» інтерпретація (у «Фальшивому Фаусті» М. Зариня) тощо.

Невирішені аспекти проблеми пов'язані з тим, що, незважаючи на насиченість художнього простору, зокрема сучасного, фаустіанською тематикою, як у «чистому», так і в алюзійному вигляді, в різних інтерпретаціях і в різних видах мистецтва фаустіана, як цілісне явище європейської культури, не була вичерпно, саме культурологічно, досліджена.

Актуальність статті зумовлена тим, що сучасне дослідження фаустіанської тематики потребує висвітлення концептуальних особливостей тих її зразків, які перебувають на периферії дослідницької уваги та водночас демонструють здатність одвічної теми до концептуальної варіабельності. Одним із таких змістовно варіабельних утілень фаустіани є п'єса С. Альошина «Мефістофель». Мета статті полягає в дослідженні особливостей темпорально-хронотопічної організації п'єси С. Альошина як утілення фаустіанської тематики й особливостей концептуальної інтерпретації образів Фауста, Мефістофеля та Маргарити.

Предметом дослідження є логіка й особливості драматургії п'єси, специфіки інтерпретування фаустіанської тріади образів, що детермінує звернення до компаративних методологічних настанов, які синтезують власне мистецтвознавчі, культурологічні та філософські засади.

Сам факт звернення С. Альошина до фаустіани в 1942 р. є досить показовим. У роки війни, у час найдраматичнішого зіткнення цінностей, ця тема постала для нього не як атрибут німецького духу, а як позачасово значимий символ усієї європейської культури, що не втратила своєї цілісності та гуманістичного стрижня. Це повністю відповідало творчому кредо С. Альошина — «в одній зі своїх статей Альошин писав: «...якщо б не відбувалася дія п'єси того чи іншого автора — в наші дні або в ближньому чи давньому минулому, або в часи «існування» якоїсь вигаданої країни, — усе це відбувається зараз і взяте заради сьогоденного та є врешті-решт часом життя та праці самого письменника» [2, с. 68].

Тому п'єса в цілому презентує найактуальніші для того часу роздуми щодо самої сутності людини, зернини її душі. Пронизуючи всю тканину твору, вони стають універсальними зв'язками, які утворюють єдине гуманістичне поле буття Людини, попри розбіжності в часі та просторі, об'єднують своєрідні «локальні» хронотопи кожної з дій.

Особливості темпорально-просторових ознак мають сутнісне значення для розкриття специфіки інтерпретування в п'єсі фаустіани в цілому та її образів зокрема. Утворення специфічних локальних часо-просторів у діях стає імпульсом, який підштовхує до визначення тих рис персонажів, що за інших обставин не могли

бути виявлені. Драматург «випробовує» персонажів, створюючи умови, за яких виявляються моральні «межі» їх особистостей. Як результат — кожен з традиційної тріади образів фаустіани перетворюється на «самозаперечення», на своєрідного концептуального трікстера.

Така зворотність властива змістовній опозиції Фауст — Мефістофель уже в 1 картині п'єси. Об'єктивно можна стверджувати, що вони «помінялися ролями». Фауст уже не шукає Мефістофеля, не відчуває необхідності в цьому могутньому дусі для реалізації власних бажань, не ставить запитань, на які безплідно та самотужки шукав відповіді. Він постає як наставник, носій знання. «Бідний дух» — Мефістофель — стає шукачем цього знання, очікуючи відповідей від Фауста, який для нього став хворобою протягом семи років.

Драматург точно вказує час дії — 1539 р., з вичерпною повнотою «виписує» як простір — кабінет Фауста в усіх деталях, так і зовнішність героїв, відтворюючи атмосферу епохи Відродження. Однак тематика діалогу, що розгортається між Фаустом і Мефістофелем, виходить за ці епохальні межі, має позачасовий сенс — що ж саме складає сутність людини, є питанням для всіх епох і культур.

Це запитання стає імпульсом зіткнення двох систем цінностей. Фаустом утверджується як основа людського буття не образ і не подоба людини — Мефістофель, що теж має людську оболонку, до речі, вельми привабливу. Серцевину людського начала Фауст убачає в тому, що становить духовну вісь існування особистості — у переживаннях, здатності до помилок, спогадах, стражданнях, почуттях — передусім кохання, а особливо — у здатності не лише відчувати, а й віддавати себе. Життя людини для нього є нерозривним з почуттям емпатії: «Віддавати себе в усьому — у тому, як кохаєш, створюєш, борешся, и навіть страждаєш. В усьому потрібно залишати свою часточку. І в такому житті народжується щастя» [1, с. 7]. Дієвість, почуттєва плинність і здатність до самопожертви для Фауста в розумінні сутності людини нерозривно поєднані із смертністю, скінченністю існування, завершеністю щастя.

Іншими є основи буття для Мефістофеля — він рівно, безтурботно та безкінечно існує без страху, кохання та пристрастей, не пам'ятаючи, що є щастям.

Таке зіткнення цінностей не є підставою для укладання традиційної угоди. На думку дослідника, «згода Мефістофеля на експеримент Фауста означає переукладання угоди та свідчить про його розгубленість, невпевненість у своїх можливостях. Мотив угоди — один із найрухливіших елементів традиційної структури. Зміст більшості фаустівських творів XVIII — XIX ст. визначався саме

характером укладеної угоди» [3, с. 116]. Погоджуючись із дослідником щодо тези про мінливість змісту договору, що, на нашу думку, зумовлюється зіткненням ціннісних орієнтацій минулого та майбутнього, пропонуємо власну інтерпретацію ситуації «оминання» мотиву угоди.

На наш погляд, причина цього криється в сутності образів — якщо для Фауста умовою угоди була втрата душі, яку він тепер осмислює як сутність людини, то Мефістофелю первинно втрачати нема чого. Навпаки — здобуття душі, духовного, емоційного життя зрештою і стане результатом його пошуків людського начала.

Це зіставлення різних систем ціннісних орієнтацій формує особливий простір 1-ої картини — ціннісно не визначений: «квазі»-угода ніякий ціннісний простір як однозначно значимий та істинний не стверджує. До того ж кожен з учасників цієї «квазі»-угоди нічого не втрачає, тому конфліктності це аксіологічне зіставлення позбавлене.

«Квазі» — характер угоди зумовлений і невизначеністю інших хронотопічних характеристик. Невідомо, чи спить Фауст під час появи Мефістофеля, чи не відбувається все уві сні — картина завершується сном Фауста. Тому в цілому формується своєрідний простір — театралізації театральної дії. Ефект театру в театрі, функціональна перевертневість персонажів надає хронотопу картини специфічної двоїстості, яка властива й наступній картині.

Слід відзначити, що в цілому 1 картина позбавлена дієвості як такої, ціннісні світи в ній постають як дані, сталі. Конфліктність і насиченість дією 2 картини зумовлюють формування іншого хронотопу, відмінного від попереднього ще й завдяки специфічному принципу організації дії. Своєрідна тричастинність картини — три життєві ситуації, що пов'язані між собою образом Фауста.

У кожній із них Фауст постає носієм життєвого знання, здатним завдяки своїй життєвій мудрості давати поради з будь-яких питань, силою, спроможною вирішити будь-який конфлікт. Картина і є низкою таких конфліктів, що власне надає їй дієвості, фактальності.

Перша життєва ситуація, в якій Фауст дає раду, може бути розглянута як конфлікт обов'язку та честі вдови, що розривається між бажанням кохати й нормами поведінки.

Однак друга ситуація є фактично парадоксальною — поради Фауста шукає священник. Відповідь Фауста стосується глобального для епох Середньовіччя та Відродження питання — сутності віри та її співвідношення зі знанням. Аргументуючи тлумачення слова Божого, священник порушує самі настанови віри. За словами Фауста, «те, що доводять, можна розглядати, а віра не виносить пильної уваги. Віра потребує сліпоти» [1, с. 12 - 13]. Третя ситуація

знову переносить дію в особистісну площину — Маргарита шукає власного щастя, не погоджуючись із тією лінією життя, яку обрали її рідні.

Однак, окрім образу Фауста як своєрідного ланцюга зв'язку, ці конфлікти пов'язані історично-культурною й світоглядною природою. Вони «спровоковані» зіткненням систем цінностей Середньовіччя та Відродження. Перший та останній конфлікти відбивають намагання самої людини вийти за ті межі, що доба Середньовіччя визначила від імені Бога та церкви бажання ствердити своє власне «Я», значимість особисто сформованих цінностей, власного сенсу життя. Другий конфлікт можна інтерпретувати як безпосереднє зіткнення різних способів світорозуміння та світовідчуття, епохальних парадигм світобачення. З одного боку, це наукова парадигма, яка базується на експерименті, доведенні думок, інтенсивній розумовій праці. З іншого — це середньовічна, релігійна, така, що не припускає сумнівів і вагань. Адже «релігія дозволяє відповідати, не вивчаючи. Оскільки в кожному з нас сидить невіглас і ледащо, готовий повірити в брехню, аби не вивчати правду. ...І разом із тим так приємно вірити в чудеса» [1, с. 13].

Хронотоп 2 дії складає яскравий, бароковий контраст із попередньою. Засобами створення такого контрасту є нарочита ярмарковість, підкреслена тетралізація того, що відбувається. Водночас дія переміщується із замкненого простору кабінету Фауста в дійсність як таку, багатолюдну, гомінку, насичену дією та персонажами.

Своєрідного «позадійснісного» відтінку цьому простору надає його насиченість персонажами — ярмарковими дивами. Розвінчуючи їх дивність, «чудесність», Мефістофель постає як утілення духу сумніву, скептицизму — що в цілому є атрибутивними рисами образу Фауста. Однак іншого дива — підлаштованого раптового нападу звіра та чудесного спасіння Маргарити — Мефістофель не заперече.

Таке диво повністю виправдовує орієнтацію на своєрідне відтворення традицій середньовічного жанру міракля, в якому диво є рушійною силою вирішення конфлікту. Раптовість вирішення ситуації повністю адекватна й раптовій переорієнтації образу Мефістофеля. На відміну від традиційного свого статусу сили, що активує дію, зумовлює ситуації, в яких Фауст знаходить відповіді на свої запитання та засоби задоволення своїх бажань, він стає персонажем, підпорядкованим Фаусту. Саме за ініціативи Фауста як рушійної сили дії за використання чудодійних можливостей Мефістофеля утворюється конфліктна ситуація. Саме Фауст її вирішує — до того ж він «переміщує» Мефістофеля в опозиційний ціннісний простір сакральних цінностей, штовхаючи його на зустріч із Маргаритою в церкві.

Дослідник відзначає, що «умовність місця дії («просто місто»), відсутність національної та побутової локалізації підкреслюють загальну значимість того, що відбувається, його просторово-часову всезагальність. Умовність історичного часу (дія відбувається в 1539 — 1544 рр., тобто після смерті реального Фауста) вказує на вічний, позачасовий характер проблематики, що розробляється» [3, с. 121–122].

На нашу думку, ефект позачасовості та позапросторовості створюється за допомогою інших засобів. Передусім відзначимо, що певний натяк на національний колорит створюють імена персонажів, а також ремарки в тексті, які відсилають до західноєвропейської культурної традиції (вказівка на сутану священика, на звання Фауста — доктор філософії, на одяг слуги Фауста — камзол, на країни, в які мандрували безіменні учасники дії — моряки — Італію та Іспанію). Точне визначення часу дії є не стільки умовним, скільки концептуально обґрунтованим — це час закріплення нової світоглядної парадигми Північного Відродження, генетично пов'язаного із ціннісним світом Середньовіччям і водночас спрямованого на його глобальне оновлення.

Сполучення своєрідної барокової контрастності, міраклевої середньовічної чудесності (завдяки недетермінованості подій, «невідповідній» дійсності), дотримання принципу театру в театрі, конфлікт цінностей минулого та майбутнього й своєрідна трікстеровість персонажів, на нашу думку, і формують у 3 картині хронотоп «позачасовості».

У цій позачасовості Фауст стає ініціатором дії, провідним персонажем, а Мефістофель — силою пасивною, персонажем веденим. Підміна ролей підкріплюється підміною імені — у подальшому Мефістофель постає перед Маргаритою як Пауль — на ім'я святого, у церкві імені якого він призначив їй першу зустріч.

У традиційному фаустіанському сюжеті Фауст шукає одвічного кохання, в інтерпретації С. Альошина носієм кохання стає саме Мефістофель. Ціннісний конфлікт у 4 картині зумовлений зіткненням норм християнської моралі й особистісного світобачення, конфліктом норм, соціально визнаних і таких, що соціумом заперечуються.

З одного боку, Маргарита «переступає» через норми буття людини тієї епохи — вона повністю віддається коханням поза шлюбом, освяченим і визнаним церквою. Особистісне, земне в ній перемагає релігійне.

З іншого боку, це конфлікт бажання продовжити кохання в дітях і неможливості цього продовження. Народження дітей для Маргарити та соціуму її часу — природний і бажаний вінець кохання, визнаний суспільством результат союзу двох сердець. Недарма в 4 картині виникає епізодичний образ няньки. Функція

його парадоксальним чином нагадує роль хору в давньогрецькій трагедії — нянька постає носієм суспільної точки зору на шлюб, виразником моралі суспільства.

Прохаючи Маргариту про сина, Мефістофель сам створює драматичну ситуацію. Він, знаючи, що це неможливо, первинно і свідомо дає безплідні надії, крах яких спричиняє руйнацію особистості Маргарити і спотворення сутності її образу. Подібно до «квазі»- характеру угоди, його кохання також має присмак «квазі». Він приходить до Маргарити лише вночі, їхнє кохання приховане від очей сторонніх і не може бути визнаним соціумом, як і не може мати продовження в нащадках.

Непорядність, невідповідність його кохання нормам людського буття відбиваються і в характеристиці няньки. Гарна, добра людина для неї, як і для всього суспільства, — та, якій нема чого приховувати. Мефістофель же передусім приховує своє ім'я. Жодного разу в картині, що змальовує його почуття з Маргаритою, не вимовляються їх імена, і в подальшому Фауст його ім'я перекладає як «неправдивий», Маргариті ж він одразу називається іншим ім'ям — Пауль.

Доречно згадати в такому контексті міфологему імені як носія сутності особистості. Мотив підміни імені підтверджує принцип перевертневості, трикстеровості, який стає визначальним у п'єсі щодо інтерпретації традиційної тріади образів. Заміна імені Мефістофелем, однак, не стає кардинальною заміною його духовної сутності — зло зберігає свою сутність поза назвою. Зміна лише імені й закохування в себе жінки — лише гра в людину, що не веде до автоматичного набуття статусу людини.

Водночас інтерпретація кохання як «квазі», «гра» в людину, людські почуття та стосунки зумовлюють значимість у п'єсі за принципом «театр у театрі».

Слід відзначити, що мотив перевертневості, двійництва, з одного боку, сягає своїм корінням міфологічної свідомості, а з іншого — своєю актуалізацією зобов'язаний романтичному світобаченню. Алюзія романтичного світовідчуття підтверджується в п'єсі й апеляцією до мотиву сну. Заявлений у 1 картині, в 4 картині він надає ірреальності кохання Мефістофеля та Маргарити. Водночас тільки уві сні — як у мрії — Мефістофель може прохати Маргариту про дитину, знаючи, що це неможливо. Це зумовлює принципову невирішуваність конфлікту, що також співвідносить хронотоп картини з романтичною парадигмою світобачення.

Послідовність 2 і 3 дій закріплює значимість принципу контрасту в драматургії п'єси. Часопростір інтровертності, інтимного, особистісного начала з певною «аурою» сну та водночас двійництва, романтичної алюзійності раптово змінюється дієвим, екстравертним, забарвленим комічним началом хронотопом 5 картини.

Така атмосфера створюється не лише через участь великої кількості другорядних дійових осіб, а й завдяки специфіці їх вербальної репрезентації — їхнє мовлення багате на незакінчені речення, експресивні вигуки зокрема.

Сцена в шинку своєрідним майданним духом створює хронотоп заперечення моральних орієнтирів і загальноприйнятих норм епохи, в яку розгортаються дії: шинкар — веселий монах, прислужниці — веселі монашки, у шинку Фауст і Мефістофель, на відміну від усіх, замовляють воду, що присутні вважають образою, і платять за неї більше, ніж за вино, а лікар від імені медицини стверджує: пияцтво не отрує організму.

Утворення опозиційного простору, в якому порушення норм сприймається позитивно, на наш погляд, створює алюзії із середньовічною сміховою, карнавальною культурою, яка власне й ґрунтується на «перевертанні» ціннісної ієрархії епохи. «Відсилання» до часопростору Середньовіччя набуває підтвердження й у продовженні своєрідної лінії чудес — дивовижний захист Мефістофеля у сварці з моряком і не менш дивовижне зникнення Фауста і Мефістофеля.

Зауважимо, що Мефістофель — єдиний персонаж у п'єсі, який здатний раптово виникати з нікуди й зникати в нікуди — він поза часом і простором, на відміну від «персонажів-людей».

Однак такі надлюдські здібності не перешкоджають поступовому формуванню в душі Мефістофеля людських якостей під впливом почуттів до Маргарити. Мефістофель уперше сумнівається: коли він згадує про Маргариту, йому здається, що він жалкує про те, що не такий, як вона: «А іноді ніби боюсь, що вона неминуче помре, а я залишуся жити вічно... Однак іноді мене так обтяжує це, що я не хочу її бачити. Майже втікаю від неї. Саме тому мені раптом стає незручно жити» [1, с. 26].

Ці слова Мефістофеля доводять логіку кардинального переосмислення образів у п'єсі — його образ наповнюється ваганнями, сумнівами, що є хрестоматійною ознакою образу Фауста. Мотив брехні та зради виникає не випадково. Передусім носієм неправди як деструктивного начала, що руйнує стосунки, долі, врешті-решт саму сутність людини, спотворює її моральний стрижень, постає Мефістофель, ім'я якого Фауст розшифровує як «руйнівник» і «брехун».

Цей мотив брехні та зради детермінує кардинальну трансформацію образу Маргарити в наступній 6 картині. Символ чистого, самовідданого кохання перетворюється на брехунку, повію, що намагається в ім'я кохання видати чужу дитину за дитину Мефістофеля. Дослідник вважає, що «С. Альошин трактує вчинок Маргарити не як гріховне діяння, а як прояв шляхетності та моральної чистоти героїні» [3, с. 121]. Частково погоджуючись

із дослідником щодо «спиралеподібності сюжету драми та еволюції персонажів» [3, с. 123], підкреслимо дискусійність думки щодо незмінності кохання Маргарити. Вважаємо, що подальша еволюція образу таку точку зору спростовує — Маргарита, подібно Мефістофелю, обравши шлях брехні, стає повією, втрачає розум і зворотного шляху для неї вже не існує.

3 дія продовжує логіку контрасту в послідовності хронотопів окремих картин. Раптове зникнення Мефістофеля та Фауста наприкінці 5 картини, її раптове навіть не закінчення, а обривання так само раптово змінюються винятково особистісним хронотопом 6 картини. Звуження в ній кола дійових осіб — лише Мефістофель і Маргарита — жодним чином не позначається на наповненості її дією. Але дією особливою — інтровертною, сповненою інтимною чуттєвістю та водночас такою, що остаточно руйнує кохання.

Слід відзначити, що повна зануреність у ліричну сферу, сферу почуттів, як і позачасова тематика зрадженого кохання, зумовлюють особливу позачасовість і позапросторовість хронотопу 6 картини та водночас особливий його контраст із хронотопом попередньої.

Хронтоп 7 картини вбирає в себе як рефлексивність, так і дієвість, що надає їй кульмінаційного значення в розгортанні конфлікту.

Контрастуючі хронотопи в п'єсі міцно скріплені своєрідними образними і змістовними провідними лініями. Так, «лейтмотив» нещирих стосунків, що ґрунтуються на брехні, закладений у картині 2 (у спілкуванні Фауста із удовицею), набуває продовження в первинно невиконуваний «квазі»-угоді Мефістофеля та Маргарити і завершується згубним фіналом для образу Маргарити з його незворотним «перевертанням». Лейтмотив бійки в ім'я кохання, «заявлений» в ярмарковій 3 картині, «модулює» в безпідставну п'яну бійку в шинку і остаточно трансформується в картині 7 у смертельний двобій. У ньому стверджується «перевертнева» логіка трансформації образу Мефістофеля — зі шляхетного рятівника, котрий ризикує своїм життям, він, сам того не бажаючи, перетворюється на носія смерті.

Концептуальні зміни образу Мефістофеля виявляються в декількох площинах: кохання до Маргарити змінюється огидою та ненавистю, впевненість у нескінченності свого існування — випробовуваннями цієї безсмертності та певними пошуками смерті, пошуки кохання — бажанням спокою. Відчуваючи людські емоції, переживаючи пристрасті, Мефістофель, однак, людиною ще не стає — у бійці він фактично недоторканий. Набуття людського начала ним неможливе через те, що на співчуття, емпатію, «співвідчуття» болю та страждань іншого він не спроможний, а головне — не здатний вибачати, прощати.

Логіка «перевертання» образів досягає апогею в 4 дії. Часова дискретність дії в часі в цьому разі не має концептуального значення — шлях кожного з персонажів уже визначений наперед і є незворотним. Ця незворотність багаторазово підсилюється їх поверненням у той самий простір, в те ж саме місто. Коло дії в картині 8 замикається образами, що «заперечують» самі себе. Фауст, сповнений і стомлений спогадами, відчуває скінченність свого буття і нічого не прагне — у картині 8 він фактично не бере участі. Мефістофель, доторкнувшись до світу людських почуттів, людиною остаточно так і не став і тому роки на ньому не позначилися. Його впевненість змінилася розгубленістю та жахом від кохання, спотвореного через його первинно неможливу «квазі»-угоду. Маргарита зберегла пам'ять про кохання, але це не врятувало її від долі повії й обірвати цей шлях вона не може — смертна людина, на відміну від безсмертного Мефістофеля, кінця життя жахається.

«Перевертневість» картини віддзеркалює й алюзія картини в шинку. Комічні раніше образи матросів набувають функції спокусників. Їх веселість і безтурботність обертаються ницістю й хтивістю, на яку піддається Маргарита, котра, втративши кохання, втратила й особистісний моральний стрижень.

Драматичне «олюднення» Мефістофеля — концептуальна зернина останньої, 9 картини. «С. Альошин створює в драмі своєрідний катарсис: трансформація Мефістофеля із духу в людину здійснюється через страждання та співчуття, за допомогою яких він «очищується» від неприродного безсмертя, протиставленості людині та її почуттям. Катарсис змінює Мефістофеля, перебудовує його світобачення» [3, с. 120]. У той самий кабінет Фауста в той самий час — темну ніч — повертаються ті самі персонажі, однак не той самий Мефістофель. Названий Фаустом як дух у 1 картині, в останній сам себе називає людиною. І таке право дало йому набуття суто людських якостей — розуміння страждання, відчуття провини, жалю, страху, переживання пристрастей, осмислення смерті й страху її.

На основі вищевикладеного можна дійти висновку, що тріада образів, створених С. Альошиним, є дещо парадоксальною. Фауст залишається серцевиною цієї тріади, фактично не змінюючи своєї суто людської, гуманістичної серцевини. Через страждання і муки Мефістофель перетворюється з інфернального персонажа та носія зла в людину, неоднозначну з моральної точки зору, але здатну до емпатії й осмислення своєї сутності і почуттів, учинків та їх наслідків, спроможну любити життя. Однак набуття ним людського начала стає згубним для образу Маргарити, який «скидається з небес на землю» і стає моральною опозицією самому собі.

Кардинальне переосмислення сутності фаустіанської тріади образів у п'єсі С. Альошина «Мефістофель» — знак початку нового етапу існування вічного сюжету та вічних образів, дослідження специфіки якого є перспективами наших подальших розвідок.

Список літератури

1. Алешин С. Тема с вариациями. Пьесы; Беседы о театре / С. Алешин. — М. : Сов. писатель, 1984. — 520 с.
2. Владимирова З. Журавль в небе / З. Владимирова // Театр, 1982. — № 7. — С. 68–80.
3. Нямцу А. Е. Фаустовская традиция в драме С. Алешина «Мефистофель» / А. Е. Нямцу // Вопросы русской литературы. — Республиканский межведомственный научный сборник. — Львов: Выssh. шк. — 1979. — 138 с. — С. 114–122.

Надійшла до редколегії 20.03.2012 р.

УДК 792.78.071.2

О. О. БУВАЛЕЦЬ

ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ «ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ» В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ МАСОВИХ ВИДОВИЩ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Розглядається сучасний етап розвитку театралізації, яка набуває форми арт-практики і стає самостійним явищем у режисерській творчості.

Ключові слова: театралізація, режисура, масове видовище, художній образ, арт-практика.

Рассматривается современный этап развития театрализации, которая принимает форму арт-практики и становится самостоятельным явлением в режиссерском творчестве.

Ключевые слова: театрализация, режиссура, массовое представление, художественный образ, арт-практика.

The current step of development of theatricalization is considered. It takes the form of art-practice and becomes an independent phenomenon in the director's creativity.

Key words: theatricalization, direction, mass performance, artistic image, art-practice.

Актуальність теми. У межах культурологічного осягнення художньо-освітнього простору України актуальним є розгляд проблем художнього осмислення подій. Звертаючись до аналізу тенденцій розвитку сучасних засобів та прийомів режисури масових видовищ, зокрема театралізації, що динамічно розвивається як арт-практика, можна констатувати недостатню кількість фундаментальних досліджень, які б допомогли зрозуміти це явище.

Постає питання визначення меж театралізації, її місця та змістовної складової на сучасному етапі. Актуальність пов'язана з вивченням аспекту особливостей і принципів роботи з різноманітними засобами художньої виразності у створенні масового видовища, виявленням механізмів впливу через художній образ на свідомість і формуванням світогляду глядачів.

Найактивніше вивчення масових театралізованих свят почалося у другій половині ХХ ст. Основоположником цілої ери театралізованих свят став І. М. Туманов [11], режисер відкриття та закриття «Олімпіади 80» у Москві, який був практиком і теоретиком масових театралізованих заходів. Проте фундаментальних досліджень усе ж не достатньо, тому вагомим внеском у вивчення театралізації є навчальні посібники А. А. Коновича [6], А. І. Четина [12], А. А. Рубба [10] тощо. У них визначені основні аспекти проблеми. Зокрема, розкриваючи специфіку театралізованого тематичного вечора, А. І. Четин і А. А. Рубб зазначають, що цей захід має складну театралізовану форму і передбачає особливу організацію поведінки й дії людей. А. А. Конович вказує ще й на таку важливу особливість, як наявність соціальної ситуації, що і забезпечує результативність методу театралізації.

Таким чином, недостатність теоретичних надбань негативно позначається на діяльності режисерів-практиків в Україні. Саме тому **метою** дослідження є вивчення особливостей театралізації як арт-практики, зокрема в контексті режисури масових видовищ крізь призму минулого та сучасного.

Також необхідно відзначити працю Р. П. Берези [2], в якій ідеться про підвищення ефективності формування національної самосвідомості в процесі театралізації видовища на прикладі народних свят. Автор розглядає умови активізації сприйняття подій ритуальної символіки народного святкового дійства учасниками, за умови долучення їх до творчої діяльності [2].

Аналіз синкретичних характеристик і функцій театралізації як привнесення художньо-образних засобів мистецтва у діяльність простежується в працях Ю. М. Барбая «Театральний образ: основні елементи і природа зв'язків» [1], Л. Ф. Голубцової «Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу» [3], О. Клековкіна «Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів» [5], О. Г. Левченко «Масова свідомість і художня культура. Динаміка взаємодії у тексті радянської культури» [7], у яких спостерігається тенденція розгляду театралізації як феномену, а також формування її як арт-практики, що впливає на психологічні механізми глядацького сприйняття масових видовищ.

Звертаючись до аналізу наукових пошуків сучасних дослідників, слід відзначити статтю Л. В. Малоокої [8], де простежено

розвиток театралізованих масових свят з точки зору історіографії, яка налічує не одне тисячоліття. Стосовно театралізованого свята Л. В. Малоока дійшла висновку, що «...залишаючись самотійним як спосіб народного самовираження, воно є складовою багатьох історичних процесів. Як культурне явище воно також є синтетичним результатом психологічних, жанрово-стилістичних (у мистецькому тлумаченні), світоглядних, політичних, соціальних, комунікаційних, естетичних та інших досягнень цивілізації» [8, с. 48]. Цікаві, деколи суперечливі ідеї з приводу становлення свята можна знайти у таких працях, як «Становлення масових свят та видовищ як жанру мистецтва в Україні» С. М. Деркача, «Соціально-культурні основи естрадного мистецтва: історія, теорія, технологія» А. Д. Жаркова та «Театралізовані свята та обряди в СРСР» А. А. Коновича [6].

Відзначається поширення театралізації як прийому із середовища масових свят у сферу суспільної діяльності, процесів комунікації й у саме життя. Стрімкий розвиток науково-технічного прогресу зробив вагомий внесок в еволюцію сучасних засобів художньої виразності, що відбивається в діяльності як мистецьких організацій, так і в інших не пов'язаних з ними галузях життєдіяльності суспільства. У тенденціях розвитку комунікаційних процесів спостерігаються все частіше використання виразних засобів — привнесення творчих театралізованих форм до прямого та дистанційного спілкування.

З точки зору режисури масових свят, театралізація має різноманітні інтерпретації, трансформуючи визначення досліджуваного явища. Тенденція сучасного мистецтва, на нашу думку, полягає у змішуванні багатьох засобів художньої виразності, як відомих з давнини, так і сучасних, для досягнення певної творчої мети. Різносторонність поглядів на досліджувану проблему спонукає нас до винайдення нової форми «переродження» відомих явищ, внутрішній зміст яких змінюється і навіть еволюціонує до нового рівня. І тому наголошуємо на визначенні театралізації саме як арт-практики.

Слід відзначити й міждисциплінарний вплив театралізації, що свідчить про важливість досліджуваного явища як такого. Розглядаючи театралізацію як певні засоби організації дії, що використовуються не лише в режисурі, очевидним стає соціокультурне значення театралізації в різних проявах життєдіяльності людини – це свідчить про необхідність звернення до мистецтва, привнесення його форм до реального життя, що й відбувається все частіше з кожним днем.

На основі вивчення літератури з'ясовано, що під поняттям «театралізація» завжди розглядають явище, яке належить до сфери мистецтва, пов'язане з художнім рішенням. Це звернення

до емоційної сфери людського сприйняття, тому що емоції – найважливіший принцип, якість саме художньої творчості. Через недостатню кількість теоретичних наукових розробок у цій сфері поняття «театралізація» інтерпретують нині неоднозначно. Вивчаючи визначення театралізації, можна дійти висновку, що розробки авторів-теоретиків часто різняться з думкою практикуючих режисерів, які вивчали це явище.

У зв'язку з необхідністю уточнення поняття «театралізація» проаналізуємо теоретичні надбання авторів-практиків та теоретиків ХХ ст. і порівняємо їх із сучасними інтерпретаціями. Зокрема, І. М. Туманов у праці «Режисура масового свята і театралізованого концерту» наводить визначення театралізованого концерту, згідно з яким театралізація як окреме явище означає синтез елементів театру, музики, хореографії, живопису, пластичних мистецтв та світла [11, с. 47]. Слід зазначити, що І. М. Туманов розглядав театралізацію як практик, завдяки режисерській діяльності він виробив понятійний апарат, на базі якого постановочна робота має незаперечну логіку побудови й організації дії, особливо театралізованої.

Для підтвердження цієї думки розглянемо дослідження практика і теоретика А. А. Коновича «Театралізовані свята та обряди в СРСР», у якій налічується декілька визначень: «Слово театралізація може означати лише органічне поєднання нетеатрального, життєвого, безпосередньо пов'язаного з виробничою практикою та побутом людей і художнього матеріалу, образного; це поєднання, цей сплав документального та художнього створюється з метою певного впливу на публіку. Інакше кажучи, начало художньо-образне зливається тут воедино з началом утилітарним (дидактичним, агітаційним, пропагандистським) і йому підпорядковується» [6, с. 7]. Тож очевидно, що визначення, сформульовані по-різному, тотожні за змістом. Також А. А. Конович прирівнює до театралізації поняття «художнє осмислення» [6, с. 9] та «організація в рамках свята матеріалу й аудиторії». Таким чином, театралізація – це процес, діяльність, а отже, практика, яка належить до мистецтва, що підтверджує нашу думку стосовно еволюціонування визначення поняття «театралізація» на сучасному етапі.

Досліджуючи еволюцію визначення поняття «театралізація», звернемося до поглядів, які різняться з вищезазначеними. Наприклад, у праці «Мистецтво театралізованих вистав» А. І. Чечетін стверджує, що театралізація завжди передбачала можливість подання драматургічного матеріалу в образній, художній формі і тільки театральними засобами [12, с. 42]. Він розглядає театралізацію як засіб утілення тієї або іншої ідеї на сцені в образній формі. Тобто це спосіб організації та метод для режисури масових заходів, що теж говорить про дієву основу театралізації.

У «Словнику театру» П. Паві знаходимо таке визначення: «Театралізувати подію або текст означає інтерпретувати їх сценічно, з використанням сцени та акторів для того, щоб поставити ситуацію. Візуальні елементи сцени і постановка дискурсів — суть ознак театралізації. Драматизація навпаки спрямована виключно на текстову структуру: постановку діалогів, створення драматургічного напруження та конфліктів між персонажами, динаміки дії» [9, с. 364]. Таким чином, з точки зору П. Паві, театралізація — це і є сценічне перекладення погляду митця на подію, відображене засобами мистецтва.

Отже, механічне тлумачення театралізації як привнесення до масової дії художності та документальності пов'язане з розумінням цього явища лише як специфічного способу обробки й організації матеріалу у відриві від організації діяльності самої маси. Постановка театралізованого дійства маси, не підкріплена відповідною сценарною художньо-публіцистичною основою, позбавляє дію реального ґрунту. Це відзначається частим використанням поняття «театралізація» в контексті, не пов'язаному з режисурою чи будь-яким іншим видом мистецтва.

На початку ХХ ст., як і тепер, театралізацію намагалися зобразити універсальним методом, перетворити її на самоціль і безпідставну гру, оскільки використовували стосовно будь-якої життєвої ситуації, будь-якої масової форми [6, с. 5]. Таким чином нівелювалася грань між життям та театром, що особливо помітно в концепції Н. Н. Євреїнова, який вважав: тільки тому, що життя стає для людини театром, «театром для себе», вона і є дійсно живою [4, с. 79]. У цих поглядах помітно ідеї про підміну театрального мистецтва відокремленим від життя творчим актом. Поняття «театралізація» через свою універсальність потребує контекстного уточнення: театралізація життя, театральність у романі, театральний початок живопису, естетика театру в прозі. У кожному разі театралізація матиме свої особливості і здійснюватиметься специфічними прийомами, проте саму наявність її в різних сферах мистецтв Н. Н. Євреїнов пояснює однією простою універсальною причиною — притаманною всьому людству «волею до театру». Можна сказати, основою театралізації життя є властивий нам інстинкт театральності. Коріння його сягають первісних епох, про що свідчить культура архаїчних народів, які дожили до сучасності й у яких театралізація охоплює всі сфери людського життя.

Слід відзначити, що тенденція до, так би мовити, глобальної театралізації помітна й сьогодні, навіть більшою мірою. Дискурсивність поглядів на мистецтво зумовлює детермінізм театралізації в контексті сучасного інформаційного суспільства та розвитку технологій.

Зважаючи на вищезазначене, звертаємо увагу на розгляд сутності театралізації в контексті саме режисури масових видовищ, для чого проаналізуємо ще декілька визначень, поданих у навчальній літературі. У навчальному посібнику «Драматургія та режисура видовища. Гра, яка супроводжує життя» І. Б. Шубіна наводить таке визначення: «Суттю театралізації є естетичне осмислення реальних подій, при якому ці події втілюються в яскравій образній формі, що містить їх художню інтерпретацію. Театралізація – це особливий режисерський прийом, який має глибоке соціально-психологічне обґрунтування і найближче відноситься до мистецтва. У будь-якому разі, театралізація передбачає індивідуальне режисерське рішення майбутнього дійства, що відрізняється новизною, оригінальністю, експресивністю, оскільки в масових святах усе, що бачить глядач, завжди постановочно, тобто виконується вперше, і мусить вражати, або стосуватись вас, або захоплювати» [13, с. 125–126]. Таким чином, згідно з думкою І. Б. Шубіної, можна виокремити постановочну (інтерпретаційну) функцію театралізації, яка також є доказом її дієвої першооснови.

Ще одне визначення наводить А. А. Рубб [10] у конспекті лекцій під назвою «Театралізований тематичний концерт. Удосконалення організації та проведення». Театралізація, з точки зору А. А. Рубба, – це прийом, основою якого є використання тих або інших (або всіх разом) характерних для театру виразних засобів для створення неповторного, яскравого, характерного тільки даному концерту художнього сценічного образу. Таким чином, А. А. Рубб називає театралізацію прийомом, вважаючи, що саме вона надає можливості глибше та зрозуміліше розкрити зміст концерту, посилити глядацьке сприйняття, корегувати емоційний вплив на глядачів. Театралізація слугує посиленню ідейно-художнього змісту номерів концерту, допомагає, а не заважає виконавцям, створює умови для найяскравішого вираження думки номера. А. А. Рубб продовжує міркування в одному напрямі з А. А. Коновичем. Автори погоджуються, що театралізація означається структурою і символічним наповненням драматургії – сценарного полотна. Основа сценарію – це сценарний хід, який є осмисленим набором засобів, витриманих у єдиному стилі, що емоційно впливають на глядачів, розкриваються за допомогою театралізації.

Звертаючись до художнього образу, символу й інших елементів виразності мистецтва, зауважуємо, що художність сценарію як педагогічної програми не можна розглядати як те, що механічно вноситься в оформлення або інтерпретацію конкретної події. «Необхідно розуміти, що художність – якість інтегративна, яку не можна звести до механічного додавання або віднімання тих

чи інших сторін. Ідеться радше про співвіднесення різних граней нової сутності, народжуваної художнім синтезом» [6, с. 78].

Невипадково сучасна література торкається роздумів про значний вплив театралізації як художнього прийому на емоційний стан глядача, формування змістових оцінок подій, ставлення до сучасних явищ чи тих ідей, які закладені режисером у постановці [3]. Тож не можна не звернути уваги на важливу якість театралізації — її головну виховну мету. Вона полягає у створенні на емоційній основі реакцій на ті чи інші явища, події суспільного життя, стереотипи їх сприйняття. Ці соціальні емоційно забарвлені образні стереотипи здатні певним чином впливати на свідомість людей. Вони являють собою найпростіші елементи громадської класової психології та є надзвичайно важливими, оскільки надають громадській свідомості емоційної сили, ентузіазму, активно формують почуття солідарності й інтернаціоналізму, співчуття пригніченим, неприйняття негативних явищ, що існують у нашому житті.

Усе це говорить про особливість творчості взагалі як явища, як процесу народження нового, що об'єктивно здійснюється в природі або в людині: у природі — зародження, зростання, визрівання; у людській діяльності — створення нових думок, почуттів або образів, які стають безпосередніми регуляторами творчих дій. Отже, зародження, розвиток й визрівання нових думок, почуттів або образів цих регуляторів, на відміну від конструювання, яке комбінує старе й відоме, — це новий принцип дій творчої людини. Результатом творчого процесу є продукт оригінальний, об'єктивно цінний і самодостатній. І тому театралізація надає можливості створювати нові відкриття, винаходи, нові художні образи неабиякої сили, художні твори.

Якщо театралізація є продуктом реалізації творчого начала в людині, проявом природної необхідності, розумної доцільності її діяльності й виходом за межі відомого, то її можна назвати арт-практикою. Людина має самотужки здолати декілька незалежних етапів розвитку, навчитися робити відкриття та винаходи, створювати художні образи для себе, для найближчого оточення та навіть для всього людства, чому сьогодні допомагає театралізація.

Таким чином, театралізація на сучасному етапі являє собою багатовимірне явище дійсності, спосіб її осмислення й освоєння, арт-практику як створення художньої реальності. Режисери та сценаристи, практики та теоретики масових театралізованих свят (А. А. Конович, А. І. Чететін, І. М. Туманов, А. А. Рубб, Б. Н. Петров, І. Шароєв) пропонують принципи та прийоми театралізації, що є основою режисури, але сьогодні їх уже не достатньо. Свято — складний соціальний інститут, який зазнає постійного впливу нової реальності. А театралізація у святі — це,

з одного боку, імітація дійсності, ефект реальності, а з іншого – мімізис, художня конструкція і театральний прийом. Час потребує оновлення підходів, принципів, прийомів, тобто збагачення філософського й технологічного інструментарію режисера театралізованих вистав та свят.

Кожному періоду в історії культури характерні тенденції, спільні для всіх або для переважної більшості видів художньої творчості. Уже понад століття однією з таких провідних тенденцій є потяг до посилення виражальних можливостей окремих мистецтв через взаємовплив, зближення і, нарешті, синтез. Суттєві особливості відзначають цей процес у мистецтві масових театралізованих видовищ, синтетичному за своєю природою, що є сплавом драматургії, акторської майстерності, режисури, сценографії, музики, танцю тощо. Недарма сучасні постановки масових видовищ в Україні набувають усе більших масштабів, поширюючись як у розважально-дозвіллевій діяльності, так і, наприклад, у навчанні. Арт-практика, хоча і прийшла до нас як явище із-за кордону, але легко вжилася і стрімко почала розвиватися на тлі українського мистецтва. Усвідомлення необхідності урізноманітнення сфер діяльності людини за допомогою засобів театру надає нам сьогодні можливості звернутися до розуміння театралізації як явища, яке стає багатофункціональним і навіть невід'ємним у житті сучасного суспільства.

Подальші перспективи дослідження вбачаються у виявленні сучасних тенденцій розвитку театралізації як арт-практики, її впливу на масову культуру світу.

Список літератури

1. Барбай Ю. М. Театральний образ: основні елементи і природа зв'язей : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. : (17.00.01 – театральне мистецтво) / Ю. М. Барбай; Ленінград. гос. ін-т театру, музики і кінематографії ім. Н. К. Черкасова. — Ленінград, 1989. — 36 с.
2. Береза Р. П. Формування національної самосвідомості студентів мистецько-педагогічних спеціальностей засобами театралізації народних свят : автореф. дис. ... канд. пед. наук (13.00.07 – театральна педагогіка) / Р. П. Береза; Київ. нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — Київ, 2001. — 20 с.
3. Голубцова Л. Ф. Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. (17.00.01 – театральне мистецтво) / Л. Ф. Голубцова; Київ. держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. — Київ, 2001. — 17 с.
4. Евреинов Н. Демон театральности / Н. Евреинов. — М. : СПб., 2002. — С. 49
5. Клековкін О. Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів : навч. посіб. / О. Ю. Клековкін. — К. : Промінь, 2001 — 335 с.

6. Конович А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. — М. : Высш. шк., 1990. — 208 с.; ил.
7. Левченко О. Г. Масова свідомість і художня культура. Динаміка взаємодії у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно) : автореф. дис. ... канд. філос. наук. (00.00.04 - соціологія) / О. Г. Левченко; Київ. ін-т філософії ім. Г. О. Сковороди, Нац. акад. наук України. — Київ, 2003. — 19 с.
8. Малоока Л. В. Театралізоване масове свято : історіографія проблеми / Л. В. Малоока // Вісн. кн. палати. — 2005. — № 4. — С. 47 – 49.
9. Пави П. Словарь театра / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.; ил.
10. Рубб А. А. Феномен эстрадной режиссуры / А. А. Рубб. — М. : Луч, 2001. — 384 с.
11. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. — М. : Просвещение, 1978. — 87 с.
12. Чечетин А. И. Искусство театрализованных представлений / А. И. Чечетин. — М. : Просвещение, 1981. — 192 с.
13. Шубина И. Б. Драматургия и режиссура зрелища. Игра, сопровождающая жизнь / И. Б. Шубина. — Ростов-н-Д. : Феникс, 2006. — 285 с.
14. Cremona V. N. Theatrical Events. Borders — Dynamics — Frames / Cremona Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch. — Amsterdam / New York, NY, 2004. — VI – 398 p.
15. Govan E. Making a performance: devising histories and contemporary practices / Emma Govan. — Routledge, 2002 – 215 p.

Надійшла до редакції 16.05.2012 р.

УДК 793.2:792.02

Р. Г. НАБОКОВ

СЦЕНОГРАФІЯ ЯК ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ ТЕАТРУ МАСОВИХ ВИДОВИЩ

Аналізуються закономірності просторового рішення театрального видовища — усього того, що створює його аудіовізуальну значимість.

Ключові слова: *сценографія, сценічний простір, театральний технолог, візуальне сприйняття, архітектоніка, світло-тіньова гра, звуко-музичний лад.*

Анализируются закономерности пространственного решения театрального зрелища — всего того, что обуславливает его аудиовизуальную значимость.

Ключевые слова: *сценография, сценическое пространство, театральный технолог, визуальное восприятие, архитектуроника, свето-теньовая игра, звуко-музыкальный строй.*

Presented an analysis of patterns of spatial resolution of theatrical spectacle — all that makes it audio-visual significance.

Key words: *scenography, stage space, stage technician, visual perception, architectonics, light-shadow play, sound and music system.*

Синтетичне мистецтво театру має велике значення для виховання духовності людини, для розвитку її здатності сприймати твори мистецтва всіх видів і жанрів. Проблема вивчення й збереження традицій у мистецтві має найважливіше значення в контексті підвищення рівня культури суспільства. Розуміння особливостей сценографії, тобто візуального аспекту видовища, розвиває духовні якості особистості, розширює світогляд, підвищує здатність асоціативно мислити. Актуальність цієї статті полягає в тому, що вона належить до досліджень, які аналізують закономірності просторового рішення театру масових видовищ, і присвячена проблемам, рішення яких повинне визначити межі теорії сценографії стосовно названого театру.

Слід зауважити, що в порушенні цієї проблеми недостатньо фундаментальних досліджень, базовою основою яких стали б вітчизняні матеріали, а мистецтвознавство розглядає творчість сценографів усе ж таки як похідну, що стоїть десь на третьому місці після драматурга і режисера з акторами. М. Г. Еткінд пише щодо цього так: «Давно відокремлений, що відбувся і, безсумнівно, який завоював право на художню автономію, цей вид творчості (мається на увазі сценографія — Р. Н.) не може похвалитися — порівняно зі своїми «родичами» в сім'ї мистецтв — хоч якоюсь теорією, він не завжди привертає увагу вчених, теорій тут рівно стільки, скільки художників (переклад — Р. Н.)» [8].

Таким чином, історію і теорію сценографічного мистецтва кожному, хто досліджує проблему, доводиться, по суті, вибудувати самому, і можна лише поспівчувати студентам художньо-театральних факультетів, які відшукують потрібні матеріали в десятках розрізаних підручників і монографій. Лише в 1997 р. видавництво «Едіторіал УРСС» разом із Державним інститутом мистецтвознавства (Росія) опублікували в світ монографію Віктора Березкіна «Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века» [2]. Це по-справжньому глибоке дослідження, що розглядає історію театральної декорації від зародження (зокрема первісні його форми) до періоду, коли основні принципи сучасного театрального дійства сформувалися в усьому своєму ідейному й естетичному різноманітті. Такої праці в мистецтвознавстві до цього не існувало. Усі більш-менш значні етапи, явища, імена світового театру набули висвітлення в цій монографії, яка презентувала не лише їх опис, а й чітку систематизацію та їх тлумачення, іноді досить оригінальне.

Використовуючи праці теоретиків і практиків (К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, О. Я. Таїрова, В. Е. Мейерхольда, Є. В. Вахтангова, Г. Крега, О. Д. Попова, П. Брука — питання щодо становлення науки про просторову образність вистави; В. В. Базанова, Т. І. Бачеліс, В. Й. Березкіна, М. М. Громова, М. М. Куніна, В. В. Листовського, А. А. Михайлової — питання теорії сценографії; С. Серліо, Н. Субботіні, Й. Фуртенбаха, П. Сонреля, Ф. Краніха, І. В. Ескузовича, А. А. Петрова, Н. П. Ізвєкова — проблеми технічних можливостей сценічного простору в їхньому впливі на театральне видовище), а також на творчість театральних художників Дж. Гасснера, О. Р. Кугеля, О. О. Гвоздева, П. О. Маркова, І. Я. Гремівського, Є. С. Громова, М. Г. Еткінда, С. С. Макульського, М. І. Пожарської, Ю. М. Лотмана, Ф. Я. Сиркіної, М. Є. Костіна — дослідження певних напрямів у розвитку художнього оформлення театрального дійства, у статті здійснена спроба застосувати термін «сценографія» до такого явища як театральне видовище.

Мета статті — проаналізувати особливості перетворення сценографічної специфіки в цілісність театрального масового видовища.

Існує декілька тлумачень терміна «сценографія». Один із найпоширеніших таких: «Сценографія — вид художньої творчості, що займається оформленням вистави і створенням її зображально-пластичного образу, який існує в сценічному часі й просторі». У театральному масовому видовищі до мистецтва сценографії належить усе, що оточує актора (декорації), усе, з чим він має справу — грає, діє (це якісь матеріально-речові атрибути) і все, що знаходиться на ньому (костюм, грим, маска, інші елементи перетворення його зовнішності). При цьому виражальні засоби сценографія може використовувати: по-перше, те, що створено природою, по-друге предмети побуту або виробництва та, по-третє, те, що виникло в результаті творчої діяльності художника (від масок, костюмів, речового реквізиту до живопису, графіки, сценічного простору, світла, динаміки та ін.).

Основи сценографії знаходимо в ритуально-обрядовому театрі як у найдавнішому, доісторичному, так і у фольклорному, що зберігся лише у своїх залишкових формах донині). Уже тоді проявився «генетичний код», подальша реалізація якого визначила основні стадії історичного розвитку мистецтва сценографії від античності до наших днів. У цьому своєрідному «генетичному коді» закладені всі три головні функції, які сценографія здатна виконувати у виставі: персонажна, ігрова та функція позначення місця дії. Персонажна функція припускає введення сценографії в сценічну дію як самостійно значущого матеріально-речового, пластичного, образотворчого або якого-небудь іншого (за засобами втілення)

персонажа — рівноправного партнера виконавців, а часто й головної дійової «особи». Ігрова функція — здійснюється за безпосередньої участі сценографії та її окремих елементів (костюм, грим, маска, речові аксесуари) у перетворенні зовнішності актора й у його грі. Функція позначення місця дії полягає в організації середовища, в якому відбуваються всі події вистави.

Сценографія поєднує в собі синкретизм театрального мистецтва, внаслідок чого й можливе синтезування на її основі просторових форм творчості. Вона базується на використанні всієї сукупності матеріалу просторових видів мистецтва, яка розвивається за законами візуального естетичного сприйняття. Водночас сценографічна образність будується й багато в чому визначається досягненнями, рівнем розвитку окремих просторових мистецтв. Театральні художники і режисери у своїх пошуках найчастіше використовують прийоми живопису, графіки, архітектури тощо, орієнтуючись у власній творчості на вже досягнуті успіхи в просторових видах творчості.

Сценографія, будучи одним з визначальних елементів такого складного художнього організму як театр масових видовищ, який синтезує все різноманіття мистецтв, презентує всю повноту просторових видів мистецтва, не будучи зведеною до жодного з них. І для розкриття свого змісту, що виникає разом зі специфічною для нього формою, сценографія використовує колорит живопису, виразність графіки, пластичну завершеність скульптури, геометричну чіткість архітектури.

Значущість художника для театральних видовищ завжди мала тенденцію зростати. Отже, розширювалися й завдання, які повинен вирішити художник. Так, художник класицизму заповнював сценічний простір «писаними завісами», таким чином, створюючи тло для гри акторів. По-іншому діяв художник натуралістичного театру, він освоював сценічний простір «планувально», пропонуючи, таким чином, акторові можливість взаємодії з декорацією. Художники-символісти початку ХХ ст., орієнтуючись на візуальну значимість видовищно-театрального образу, використовували у своєму ремеслі світло-кольоровий розвиток, що набуло пластичної завершеності. Сучасні театральні художники надали візуальній значимості видовищам суто театральну специфіку, усвідомлену в художній цілісності сценічного дійства. Вони дійшли висновку, що недостатньо професійного виконання кожного окремого компонента театральних видовищ (акторських робіт, сценічного оформлення, шумових або світлових ефектів тощо) — необхідне їх органічне поєднання, злиття в єдине ціле. Тоді емоційний вплив зростає, не зводячись до простої суми вражень від кожного компонента, але примножуючи й збагачуючи загальне сприйняття. Цей напрям презентували роботи театру

С. Вахтангова й експерименти В. Мейерхольда в Росії, А. Аппія і Г. Крега на Заході. Сценічний простір уже сприймається не як порожнеча, а як додатковий засіб виразності. Саме цей факт нової якості творчості художника й дав життя новій назві цієї професії — сценограф [3].

У першій половині ХХ ст. світова сценографія розвивалася під сильним впливом сучасних авангардних художніх напрямів (експресіонізму, кубофутуризму, конструктивізму тощо), що стимулювало, з одного боку, освоєння новітніх форм створення конкретних місць дії, а з іншого — відродження (слідом за Аппія й Крегом) найдавніших, узагальнених.

Протягом майже всього ХХ ст. залишалася життєздатною і плідною традиція стилізації й ретроспективізму — відтворення на сцені культурного середовища минулих історичних епох та художніх культур — як конкретних і реальних місць проживання героїв тієї чи іншої п'єси. В Москві й Ленінграді працювали такі різні майстри, як Ф. Федоровський, П. Вільямс, В. Ходасевич та ін.; із зарубіжних художників цьому напрямку слідували англійці Х. Стевенсон, Р. Уїтлер, С. Мессель, Мотлі, Дж. Пайпер; поляки В. Дашевський, Т. Рошковська, Я. Косинський, О. Аксер, К. Фрич.

Серед різноманіття експериментів другої половини ХХ ст. французький дослідник Д. Бабле в книзі «Театральна декорація» охарактеризував цей процес як калейдоскопічний, що проводився в театрах різних країн, які використовували новітні відкриття повоєнної хвилі пластичного авангарду, і всілякі досягнення техніки й технології (особливо у сфері сценічного освітлення та кінетики). Завдяки цьому можна виділити дві найважливіші тенденції. Перша характеризується освоєнням сценографією нового змістового рівня, коли створювані художником образи стали зримо втілювати на сцені головні теми та мотиви сюжету постановки. У цій новій якості сценографія ставала найважливішим, а іноді і визначальним персонажем театральної дії, наприклад у постановках Д. Боровського, Д. Лідера, Е. Кочергіна, С. Бархіна, І. Блумберга, А. Фрейбергса, Г. Гунія та інших художників радянського театру кінця 1960-х — першої половини 1970-х рр., коли ця тенденція досягла своєї кульмінації. А потім основною стала тенденція протилежна характеру, яка проявилася в роботах майстрів насамперед західного театру і посіла провідне місце в театрі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Зумовлений цією тенденцією напрям (його найвидатніші представники — Й. Свобода, В. Мінкс, А. Мантей, Е. Вондер, Дж. Барі, Р. Колтаї) можна назвати словосполученням «сценічний дизайн», зважаючи на те, що таким же словосполученням в англійській літературі визначаються взагалі всі види оформлення

вистави — і декораційні, й ігрові, і персонажні. Головним завданням художника є оформлення простору для сценічної дії і матеріально-речово-світлове забезпечення кожного моменту цієї дії. При цьому у своєму початковому стані простір часто може бути зовсім нейтральним щодо драматургії дії і до стилістики її автора і не містити в собі жодних реальних прикмет часу і місця подій. Якщо ж намагатися уявити картину сучасної світової сценографії в її повному обсязі, то легко виявити, що вона складається з величезної кількості найрізноманітніших індивідуальних художніх рішень. Кожен майстер працює по-своєму й створює найрізноманітніше оформлення сценічної дії — залежно від характеру драматичного або музичного твору і від його режисерського прочитання, що і є методологічною основою системи дієвої сценографії.

Із середини ХХ ст. відбувається збагачення сценічною технікою світового театральньо-декораційного мистецтва: використовуються різноманітні фактури «нетрадиційних» матеріалів (рогожі, мотузки, заліза, скла, синтетичних матеріалів), люмінесцентні фарби, колажі, фото- і кінопроекції, складна світлова апаратура (аж до застосування лазерного променя). Частіше використовуються варіанти позасценічної декорації і «сцени-арени» (розробку яких у радянському театрі здійснювали ще в кінці 20-х — на початку 30-х рр. Мейерхольд, Л. М. Лисицький і М. П. Охлопков з художниками Я. З. Штоффером, Б. Г. Кноблоком та ін.), організація спектаклів у нетеатральних приміщеннях, під відкритим небом (конструктивістські декорації 1922–1923 рр. Л. Попової, О. Весніна, В. Шестакова та ін.).

У театральньо-декораційному мистецтві 50-х рр. спостерігається поєднання конструктивного і живописного начал. У цьому напрямі діють Майстри: Ареф'єв А. В., Вірсаладзе С. Б., Стенберг Е. Г., Сумбаташвілі Й. Г. У 70-х рр. до них приєднуються художники молодших поколінь: Боровський-Бродський Д. Л., Кочергін Е. С., Левенталь В. Я. — у Росії; Лідер Д. Д., Лисик Є. М. — в Україні; Кочакідзе О. М., Алексі-Месхішвілі Г. В., Малазонія М. В. — у Грузії; Влумберг І. В., Дімітерс Ю. А. — в Латвії; Малінаускайте Я. З., Мазурас В. А. — у Литві; Кюла М.-Л. — в Естонії.

У 70-х рр. місцем пошуків сценічних структур, підпорядкованих внутрішній логіці театрального дійства, що розкривають свої образні можливості на сцені художніх колективів, стає майданчик дії, який є вираженням ідейної концепції драматургії, а його кольорово-пластичне рішення — контекстом сценічної дії. Тісна взаємодія режисера і художника сприяє в другій половині ХХ ст. утворенню постійних «тандемів» — творчих об'єднань режисерів і художників: Б. Брехт і К. Неер, Ж. Вілар і Л. Гішья, Р. Планшон і Р. Алліо, Дж. Стрелер і Л. Даміані, Ю. М. Григорович і С. В. Вірсаладзе.

Відповідно до теоретичних розробок зі сценографії таких авторів як Базанов В. В., Березкін В. Й., Биков В. Е., Вітрувій М. П., Листовський В. В., Шеповалов В. М. можна виокремити три композиційні рівні видовища: 1) архітектоніка театрального видовища як взаємовідносини мас, що формують сценічний простір; 2) світло театрального видовища як світлоколірна насиченість цього простору; 3) пластика театрального видовища як його пластична заглибленість. Поняття «організація сценічного простору» є важливим моментом у теоретичному опануванні сценографії і відображає взаємозумовленість реального (фізично заданого) й ірреального (художньо-чуттєвого) простору в театрі масового видовища. Реальний сценічний простір визначається характером архітектурного взаємозв'язку сцени і глядацького залу, тобто типом сцени й особливостями, технічною оснащеною, масштабністю розмірів. Сценічний простір може діафрагмуватися лаштунками й падугами, зменшуватися за глибиною задниками, тобто змінюватися фізично. Ірреальний сценічний простір видовища змінюється завдяки різному співвідношенню його складових мас, світлового стану, колірних відношень, графіки [1].

Світло в театрі масових видовищ: а) сценічне світло, зокрема загальна світлова насиченість спектаклю; б) колірна визначеність вистави; в) світлоколірна взаємодія. Колірна визначеність проявляється в колористичному різноманітті предметного світу «сцени», у кольоровій гамі живописних завіс, у кольорі предметів тощо. Усе це відбивається в понятті «внутрішнє світло сценічних форм», яке відображає виразність і особливість кольорової палітри «сцени». У композиційному ладі колірної визначеності «замкненого світла» можна виділити три моменти: по-перше, використання в театральному видовищі природної, властивої самому матеріалу кольорової палітри з її фактурними особливостями або ж посилення цих особливостей в образному ладі простору сценічного твору; по-друге, застосування на сцені живописних методів (побудова просторової визначеності за допомогою живописних завіс), які організовують візуально значущий вихід за межі фізично замкненого простору; по-третє, організація за кольором актора, акторських груп як колірних плям, що динамічно розвиваються.

Світло і колір взаємодіють різнопланово: розподіл просторової визначеності форм сцени залежно від поставлених завдань; створення колористичної єдності всього колірного рішення і використання світла і колірних домінант в ігровій стихії сценічного шоу. Просторова визначеність сценічних елементів, що є первинним завданням світлоколірної взаємодії, не замикається лише на логічному її розподілі в просторі, а постійно під час дії варіюється: то насувається на глядача, то нескінченно віддаляється.

Пластика театру масових видовищ виражається в сценічній дії як: а) пластика форм; б) пластика актора, групи акторів, художнього колективу й пластика мізансцен; в) взаємодія акторської пластики з пластикою сценічного простору. Оскільки на «сцені» головна фігура — актор, то все його оточення має стати його «неорганічним тілом», бути супідрядним йому, тому що будь-яка театральна дія є перш за все ритмічним рухом тіла в просторі. Композиція поглибленого опрацювання форм «спектаклю» проявляється як пластика актора і пластика сценічних форм та їхня взаємодія в процесі створення пластичної завершеності.

Сьогодні сценограф — «театральний технолог, театральний архітектор, конструктор та інженер театального дійства» [4]. Суть цього визначення полягає в тому, що вперше у сфері мистецтва ми стикаємося з технічними професіями, пов'язаними з творчим процесом мистецтва, створенням просторової образності сценічного дійства. Це відкриває нові можливості для постановки театральних видовищ. І саме тут необхідний синтез, що не руйнує цілісності театального дійства а, навпаки, створює його неповторність. Театральне дійство завдяки своєму об'ємному матеріалу та динамічній сутності досягається не в статичі, а в динаміці, де кожна спалена в дієвому полум'ї форма породжує незмінно іншу, заздалегідь приречену на смерть для зачаття нової, тому для того, щоб проявити себе, вона потребує глядача зараз же, у момент свого динамічного розкриття, а не після нього. І «тут, як і в інших мистецтвах, глядач сприймає вже готовий витвір мистецтва, але мистецтва, втілений уже в іншій формі — динамічній, а не статистичній (переклад — Р.Н.)» [5]. Видовищність, показ мінливих картин у процесі розвитку вистави в часі та просторі — «основний момент життя сценічного мистецтва» [6].

Сучасний театр масових видовищ потребує від художника-постановника високої кваліфікації. Людину, що має знання лише у своїй вузькій сфері, не можна вважати професіоналом. Такий «вузький» фахівець, зазвичай, є лише хорошим виконавцем, але не творцем, здатним вникнути в ту чи іншу проблему, прийняти нестандартне рішення [7].

Під час постановки масових видовищ особлива увага приділяється сьогодні використанню системи безекранної інтерактивної відеопроєкції, яка допомагає людині проникати в поле дії спеціального проєктора (PoolSystem), індивідуально впливати на систему. А система, у свою чергу, дозволяє залежно від потреб підібрати необхідні ефекти і способи подання візуальної інформації.

Новими художньо-виражальними засобами є світлові спецефекти, головний серед яких — лазер. Лазери здатні малювати різноманітні зображення, від найпростіших геометричних фігур

до всіляких написів і карти у сценічному просторі, на стінах і навіть хмарах.

Помітний вплив мають сучасні світлодіодні екрани. Вони використовуються як елементи оформлення простору, в якому відбувається дія, для показу відеофрагментів шоу.

Привертають увагу мультимедійні шоу як окремий жанр. Мультимедія — варіативна форма спілкування, а у випадку, що розглядається автором статті, — різноманітність виражальних технічних засобів, об'єднаних ціною.

Останнім часом створені спеціальні комп'ютерні програми, які дозволяють моделювати в тривимірному вигляді сценічний простір, декорації, художні колективи, конфігурацію світлового обладнання.

Вищесказане дозволило дійти висновку, що театр масових видвищ здатний запропонувати таке розмаїття форм, рівних якому навряд чи можна знайти в будь-якому іншому виді мистецтва.

У подальшому передбачається дослідити іманентні аспекти: взаємодія режисерів і художників-сценографів, співвідношення метафоричного ряду конкретного художника-сценографа з художньою ситуацією в регіоні (Україні), особливості творчого методу конкретних сценографів та їх вплив на святкову культуру сучасності.

Список літератури

1. Базанов В. В. Основные проблемы использования техники в современном спектакле / В. В. Базанов // Сценическая техника и технология. — 1973. — № 2. — С. 15–18.
2. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века / В. И. Березкин. — М., 1997. — 544 с.
3. Захаров М. Раскрепощенность / М. Захаров // Художник, сцена : сб. ст. / сост. Е. Б. Ракитина. — М. : Сов. художник, 1978. — 213 с.
4. Листовский В. В. Пути развития сценографической науки / В. В. Листовский // Сценическая техника и технология. — 1977. — №3. — С.46–58.
5. Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. — М., 1970. — 603 с.
6. Хренов Н. А. Место зрелищных искусств в художественной культуре / Н. А. Хренов // Театр и наука (современные направления в исследовании театра). — М., 1990. — 409 с.
7. Шеповалов В. М. Становление теории сценографии и ее роль в науке о театре / В. М. Шеповалов // Искусство и эстетическая культура : сб. науч. тр. — СПб., 1992. — С. 112–128.
8. Эткинд М. Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены /опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации / М. Г. Эткинд // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука. 1974. — 299 с.

Надійшла до редакції 24.04.2012 р.

ФЛАМЕНКО ЯК СИМБІОЗ МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ СХОДУ І ЗАХОДУ

Аналізується історія виникнення мистецтва фламенко, що поєднує музичні й танцювальні традиції східних та західних культур.

Ключові слова: фламенко, культура, мистецтво, канте.

Анализируется история возникновения искусства фламенко, которое сочетает в себе музыкальные и танцевальные традиции восточных и западных культур.

Ключевые слова: фламенко, культура, искусство, канте.

It's analysed the history of origin of art the flamenko, that combines musical and dancing traditions of eastern and western cultures.

Key words: flamenko, culture, art, cante.

Одним з актуальних завдань культурології є вирішення проблеми «Схід-Захід», оскільки донині в культурологічній науці не існує остаточної розробки означеної антиномії. Існують численні аспекти, що стосуються розв'язання означеного завдання, зокрема погляд на проблему крізь мистецтво. ХХ-ХХІ ст. характеризуються посиленням інтересу до фольклору різних країн, зокрема музично-танцювального: саме народне мистецтво зберігає давні культурні традиції, на яких базується сучасна культура. Одним з унікальних і своєрідних феноменів в історії музичної й танцювальної культури, що синтезував у собі досвід і традиції двох основних культур, Сходу і Заходу, є мистецтво «фламенко» (іспан. «flamenko»). Із ХХ ст. в Іспанії зростає інтерес до цього мистецтва, яке нині набуло популярності в усьому світі. Сьогодні існує безліч музичних і танцювальних студій та колективів, що сприяють розвитку й універсальному поширенню фламенко. Проте немає жодного наукового дослідження, в якому концептуально повно проаналізовано означений феномен.

Феномен фламенко в ХХ ст. досліджували іспанські автори: А. Кабаллеро, Б. Вега, М. Салазар тощо, а також А. Сиротина, які переважно висвітлювали історію виникнення мистецтва й терміна «фламенко», виділяють форми фламенко (від тридцяти до п'ятдесяти). Дослідник І. Россі аналізує канте (спів) фламенко і внесок циганської культури в його розвиток. А. Кларамунт і Ф. Альбайсін у книзі «Мистецтво танцю фламенко» презентують детальний огляд історії танцю та фотоматеріали, а також надають метод вивчення танцю фламенко Ф. Альбайсін із графічними поясненнями, фотографіями, схемами та нотами. Г. Клімент у книзі «Фламенкологія» вивчає походження фламенко, його «істинного» стилю, традицій. Цікавий факт помітив

В. Марреро — в циганських танцях Андалузії виразно відчувуються трагізм і самота. Проте здебільшого дослідники відзначають у фламенко синтез арабської, латиноамериканської, афроамериканської та європейської культур.

Мета статті — розглянути етимологію «Схід-Захід» в аспекті музично-танцювального мистецтва «фламенко» та систематизувати існуючий матеріал з історії означеного феномену.

У XVIII ст. в Андалузії виник спів Cante Jondo — найдавніша й найскладніша категорія мистецтва фламенко. Він поєднує в собі елементи й досягнення багатьох культур різних народів: фінікійців, греків, євреїв, арабів та інших національних спільнот народів Азії, Африки, а надалі Європи й Америки. Сьогодні розпочався процес поширення мистецтва фламенко, що протягом майже всієї історії цивілізації людства акумулював в собі спільний досвід багатьох культур. Загальною тенденцією сучасного музичного мислення є прагнення до синтезу загальнолюдського досвіду, — головним чином Сходу і Заходу, — у зв'язку з чим культура фламенко, що має значний історичний досвід подібного синтезу, набуває особливого значення. «Синтетичний характер мистецтва фламенко не результат лабораторних експериментів у кабінетних умовах, він народжений самим життям. Та й саме фламенко не що інше, як один із проявів цього життя» [8].

Мистецтвом фламенко займаються професійні співаки, музиканти й хореографи. Сьогодні воно стало популярним і серед широкого кола любителів. Про це свідчить відкриття різних шкіл, студій; проведення міжнародних фестивалів, семінарів у Європі, зокрема й в Україні. Проте розрізнена інформація про фламенко не надає глибокого розуміння й усвідомлення цього унікального явища, особливо необхідних професійним хореографам.

Основи фламенко пов'язані з давнім містом Тартéсс (Таршиш) (лат. Tartessus, ісп. Tartessos), в Південній Іспанії в I тис. до н. е. Засноване воно тартессійцями (за однією з версій, це були етруски з Малої Азії, за іншою — місцеві племена турдетани й турдули) та фінікійськими колоністами з міста Кадіс. Імовірно, місто було засноване раніше 1100 р. до н. е. і з часом стало центром федерації племен, що займала територію сучасних Андалузії та Мурсії. Влада в Тартессі належала царям (найвідоміший Аргантоній, який, за свідченням Геродота, правив з 630 по 550 рр. до н. е.). Згодом Тартесс вступив до альянсу з греками й після поразки останніх у битві за Алалію був знищений карфагенянами. Існує припущення, що Тартесс пов'язаний із культурою бронзової ери Ель-Аргар, що була поширена на півдні Піренейського півострова в II тис. до н. е. Через нестачу достовірних історичних відомостей місто Тартесс стало напівлегендарним. Дехто вважає, що Тартесс міг бути колонією Атлантиди, яка також знаходилася на заході

античного світу, мала розвинену цивілізацію і згодом зникла. Музикознавець, гітарист, композитор, автор книг з історії мистецтва фламенко А. Шевченко пише, що «исследователи обнаруживают связь между Тартессом и древним Критом, ряд признаков которой в качестве своеобразного рудимента до сих пор сохранился в Андалусии. Так, коррида воспринимается как далекий прообраз игр с быком на Крите, а терракотовые статуэтки женщин в облегающих платьях с пышными воланами, сбегающими к земле, напоминают характерные позы и наряд танцовщиц фламенко. Столь распространенный позднее в музыке эллинов, метр 5/8 имеет критское происхождение. Трансформировавшись со временем в размере 2/4, он сохранился в ритмической фигуре фламенко тьенто» [8].

Наприкінці II тис. до н. е. фінікійці почали засновувати в Тартессі свої постійні факторії, так виникли Гадир або Гадес (сучасний Кадіс), Малака (сучасна Малага), Гіспаліс (сучасна Севілья) та ін. Як представники давньої сирійської культури, фінікійці, ймовірно, першими сприяли зв'язку Андалузії із загадковим Сходом. Надалі цей зв'язок підтримали наступники фінікійців — карфагеняни. Одночасно з карфагенянами до андалузських берегів прибули греки.

Незважаючи на зневажливе ставлення еллінів до сирійської музики, яку вони звинувачували в «оргіастичності», музика греків сформувалася під значним впливом сирійського мистецтва і презентує ознаки, загальні для багатьох середземноморських культур цього періоду. Деякі з означених особливостей виявилися найбільш стійкими саме в музиці фламенко. Дорійський лад, який посідав центральне місце в мистецтві еллінів (вони характеризували його як найдосконаліший, мужній, піднесений), і донині є основним у фламенко. Через помилку, якої припустилися середньовічні вчені під час розшифровки старогрецьких ладів, дорійський лад у сучасному музикознавстві дістав назву фригійського. У фламенкології використовується первинна (старогрецька) термінологія.

Таким чином, до приходу арабів на Піренейський півострів (711 р.) в Андалузії склалася давня, високорозвинена цивілізація, якій були притаманні східні традиції тих часів. Так сформувалася класична андалузська музика, що має означену назву в країнах Магрибу (Алжир, Туніс, Марокко) — району, звідки в Іспанію прийшли арабські племена берберів і куди вони були витіснені внаслідок Реконкісти (руху за звільнення від арабського панування в Іспанії).

Унаслідок цього процесу з'являються муашшах, андалузська ноуба. Принцип обробки кожної строфи торнадой, який є основою форм заджалья і зехеля, був характерний для іспанської музики

й поезії (жанри вуельта, торнада, альба, серранілья, сегідилья та ін.). У фламенко він досить чітко простежується в структурі севільянас.

На місце арабів як «повноважних представників» Сходу в Андалузії прибули племена циган. Вихідці з Індії, що пройшли через усю Азію, вони знайшли в Іспанії споріднену музичну культуру. Іноді внесок циган у фламенко порівнюють з роллю негрів Америки в процесі формування джазу. Це помилкове твердження, як і ідея, що канте хондо походить від іудейської псалмодії або арабського азану. Як відзначає І. Россі, цигани, як і євреї, не є творцями канте фламенко, а лише сприяють його збереженню спільно з андалузійцями й мурсійцями. Тобто йдеться лише про загальні принципи й елементи означених культур, що склалися в подібних умовах і контактували впродовж великого історичного періоду.

Розвиткові мистецтва фламенко сприяла й греко-римська культура, вплив якої простежується в середньовічних візантійських літургійних співах. Композитор Мануель де Фалья відзначив подібність у мелодії й у спадній мінорній гамі. Григоріанські співи під час літургійних церемоній асимілювались і внесли свої мелодійні обриси зі східним акцентом.

Ісламське нашествя на початку VIII ст. н. е., можливо, одразу істотно не вплинуло на музичні традиції. Проте на них вплинула персидська музика після прибуття видатного багдадського музиканта Заріаба, який заснував у Кордові під час правління Аб аль Рахмана II (822 — 852 рр.) школу співу.

Арабське панування на Іберійському півострові (711–1492 рр.) значно вплинуло на політичне, наукове й культурне життя. Можна провести паралелі між модуляціями й мелізмами в таких пісенних формах, як тона і сирія, та закликах на мусульманську молитву. Також у них спостерігається подібність у ритміці.

У середні віки, за часів іспанської Реконквісти (завершилася в 1492 р.), конкістадорів і відкриття нових територій, на розвиток культури Андалузії впливали культури країн Європи: християнство принесло з собою григоріанську музичну систему, яка змішлася з місцевими стилями. До 1492 р., коли іспанська католицька гегемонія витіснила мусульман та іудеїв, музика Андалузії набула особливого синтетичного стилю, який відокремив її від інших районів Іберійського півострова.

Розвиток фламенко тісно пов'язаний із прибуттям циган в Іспанію. Найдавніший документ, який свідчить про це, підписаний королем Альфонсом Великим, датований 1425 р. Проте не заперечуються гіпотези, згідно з якими цигани прийшли в Іспанію набагато раніше — з Африки, точніше — з Єгипту. Цю теорію підтверджує етимологічна спорідненість слова «цигани» і топоніма «Єгипет». Водночас більшість дослідників згодні з версією, що цигани

походять з Панджаби — північно-східного регіону Індії, з якого в VII — XIV ст. почалося переселення кочових племен. Цигани, що оселилися на півдні Іберійського півострова, ознайомилися з яскравим фольклором Андалузії, який став частиною циганської культури, що мала східні корені. П'єр Лефран, її дослідник, дотримується тієї точки зору, що симбіоз двох культур — циганської й мориської — найбільше сприяв розвитку мистецтва. Мориски — маври, що прийняли християнство, щоб уникнути їх виселення з Іберійського півострова, наслідують музичні традиції Аль-Андалуза. Вважається, що циганський вплив на фламенко виявився передусім у манері виконання, проте це поширене припущення викликає дискусії й понині.

Упродовж трьох століть після падіння Кордовського Халіфату фламенко втрачає ознаки, характерні для південних регіонів Іспанії. Севілья, а згодом і Кадіс стали діловим центром Європи: через Севілью укладалися всі торгові й ділові угоди з Америкою, а також відбувався тісний міжкультурний обмін. Пісні й танці Андалузії, які поширилися в Америці й зазнали деяких змін, трансформувалися в такі стилі, як гуахіри, мілонги, коломбіани, румби, відаліти, які здобули популярність на початку XX ст.

Одними із значущих цінностей культури фламенко є поняття свободи й боротьби. Народи, які зробили найвагоміший внесок у мистецтво фламенко, зазнавали гонінь. Араби витіснені з Іспанії в 1492 р.; євреї, яких у V ст. налічувалося близько ста тисяч, були змушені прийняти християнську віру, щоб уникнути переслідувань; циган також гнали. Кожен із цих народів у певний момент історії втратив свою країну і проти волі прийняв чужу віру й культуру. Їхня музика стала прихованим протестом проти несправедливості, наріканням на долю, у їх піснях ішлося про похмуру життєву реальність.

Перша згадка про фламенко стосується 1785 р. і приписується Хуану Ігнасіо Гонсалесу дель Кастильо, який написав сонет «El Soldado fanfarron» і використав у ньому термін «фламенко» як синонім слова «cuchillo» (у перекладі з іспанської — «ніж»). Саме ця епоха вважається періодом виникнення фламенко.

Існує факт, що «містечкове» фламенко перетворилося на мистецтво професійних виконавців у середині XVIII ст. Перше ім'я, що збереглося в письмових джерелах, власне належить кантаору Тіо Луїсу де ла Хуліана, чие існування, проте, не доведене. Достовірніше ім'я Ель Планеті — кантаора з Кадіса, що розпочав свою кар'єру з виконання тону і сегірійі у сільському кварталі Триану. З'являються професійні виконавці: співаки (Ель Фільо (вихованець Ель Планеті), Хуан де Дьос, Пако ла Лус, Ла Андонда, Локо Матео, Курро Дурсе), танцівники (Ла Канделарія, Ла Кампанера, Ла Перла, Ель Хересано, Мірасьєлос), гітаристи (Колірон).

У середині XVIII ст. найвідомішими центрами фламенко були Тріана (циганський квартал Севільї), Кадіс, Херес де ла Фронтера й інші портові міста. Проте до останньої третини XIX ст. мистецтво фламенко не було загальнонародним надбанням, а існувало в межах *ratio* (центр будинку), пивних, тавернах. Традиційні іспанські житла — квартири — будувалися навколо загального дворика — *ratio* — місця, де проходили різні сімейні свята. Дійство фламенко, таким чином, відбувалося в обмеженому колі родичів. Невипадково багато видатних імен у мистецтві фламенко пов'язані із сімейними династіями, де від покоління до покоління передавалися секрети майстерності. Музика була як спілкування, діалог (між двома співаками, співаком і гітаристом, піснею і танцем), чим пояснюється її імпровізаційний характер. Фламенкові танцювальні стилі тісно пов'язані з фольклорними стилями (андалузькими й іспанськими).

Пізніше фламенко стало існувати у формі фієст, а в кінці XVIII ст. уже звучало в тавернах і на заїжджих дворах доріг Андалузії.

У XIX ст. професійні виконавці фламенко стали виходити на сцени. До 1850 р. *cante flamenco* (спів фламенко) став таким популярним, що його виконували в *café chantantes* («співочі кабаре»). Перша така кав'ярня була відкрита в Севільї у 1842 р. У 70-х рр. «кафе кантанте» створені в містах Севілья, Кадіс, Херес-де-ла-Фронтера, Пуерто-де-Санта-Марія, Малага, Гранада, Картахена, Ла Уньйон і за межами Андалузії — у Мадриді, Барселоні, Більбао. Переважало фламенко *jondo* (глибокий спів), також для задоволення публіки були представлені інші народні пісні. Фламенкологи визнають, що вершиною розквіту фламенко є творчість кантаора Сільверіо Франконетті (1829-1889), який створив його найкращі зразки *cante*. Окрім С. Франконетті, популярності набули La Josefa, Tío Martín, Vergara, Enrique el Gordo Viejo, Curro Dulce, El Loco Mateo, Paco de la Luz, Manuel Molina, El Nitri тощо. Серед найвидатних гітаристів того часу були Maestro Patiño, Paco el Barbero і Paco Lucena, а серед танцівників — Antonio de Bilbao і Juan la Macarrona. Ще одним знаменитим кантаором того часу був Антоніо Чакон, який починав свою кар'єру з виступів у кав'ярні С. Франконетті. Конкуренція між співаками, танцівниками й гітаристами сприяла розвитку різних виконавських стилів, жанрів і форм фламенко. Склалася своєрідна класифікація фламенко: «канте хондо» (*cante jondo*) — емоційно виразні, драматичні, експресивні пісні (сигірійя, солеа, канья, поло, мартінете, карселера); «канте гранде» (*cante grande* — великий спів) — пісні з великою протяжністю і мелодіями широкого діапазону; «канте чіко» (*cante chico* — малий спів) — пісні, що виражають більш веселі емоції, порівняно з попередніми видами співу (алегріас,

тангос, булеріас тощо). У подальших дослідженнях в розділ *cante chico* було включено народне фламенко. Танцю відводилося вагоме місце в канте фламенко, а пісні розрізнялися за функціями: пісня «аланте» (*alante*) призначалася лише для слухання, «атрас» (*atrás*) супроводжувала танець. Дослідниця історії мистецтва фламенко А. Сиротіна відзначає: «Епоха кафе кантанте вважається золотим веком. Тоді блистали самі великі творці фламенко. Все, що було створено тоді, вважається еталоном, все те, що було створено пізніше, уже не вважається чистим» [10]. Проте до кінця XIX ст. кафе кантанте занепадають. Клієнти почали диктувати репертуар, і артисти фламенко стали «підлаштовуватися» під смаки публіки, часто простішої, ніж «глибоке» фламенко.

У першій чверті XX ст. фламенко залишалося розважальним жанром. У 1920 р., коли намагалися створювати опери-фламенко, музика стала занадто театралізованою й комерційною. Першими почали чинити опір видатні представники творчої інтелігенції Іспанії — поет Федеріко Гарсія Лорка й композитор Мануель де Фальє. За їх ініціативою був організований перший фестиваль андалузького народного співу — канте хондо, що відбувся в Гранаді 13–14 липня 1922 р., а перед цим 19 лютого Гарсія Лорка виступив там з лекцією про канте хондо. Тоді він створив і нарис з такою ж назвою. «Музичній душі нашого народу загрожує смертельна небезпека! Найбільший художній скарб — наше національне надбання — на краю безодні забуття. День за днем облітає листя чудового дерева лірики Андалузії; люди похилого віку забирають із собою безцінні скарби, збережені багатьма поколіннями, і лавина низькопробних куплетів змітає народну іспанську культуру... Не можна допустити, щоб найпристрасніші й найглибші наші пісні й далі спотворювали в шинках сальними приспівками, щоб нитку, заповідану нам незбагненим Сходом, чіпляли на гриф розгульної гітари, щоб липке вино сутенерів плямувало самоцвіти наших мелодій», писав Г. Лорка [9].

Стосовно Мануеля де Фальє, то, використавши у своїх музичних творах мелодії фламенко й канте хондо, він подарував народному мистецтву Андалузії всесвітню популярність. Уперше оркестровку мелодій фламенко для сцени було здійснено Мануелем де Фальєю в його балеті «Любов-чарівниця» (*El Amor Brujo*) — творі, пронизаному духом фламенко.

Мистецтво фламенко набуло міжнародної популярності, коли в травні 1921 р. цілу виставу фламенко було введено до програми російського балету, що виступав у Парижі в театрі «Гает Лірик». Цю виставу організував імпресаріо Сергій Дягілев, котрий під час своїх поїздок Іспанією розгледів великі театральні-сценічні можливості фламенко. Іншою театралізованою виставою фламенко, поставленою на не менш прославленій сцені, стала «Кафе Чинітас».

Назва пов'язана з відомою кав'ярнею в Малазі, в основі дії якої — однойменна пісня Ф. Г. Лорки, декорації виконані С. Далі. Вистава відбулася в театрі Метрополітен у Нью-Йорку в 1943 р.

У 1957 р. організовано фестиваль пісні в Кордові, а в 1957 р. в Хересі відкрито відділення фламенкології. Усе це сприяло поступовому відродженню фламенко як високого мистецтва.

Наприкінці ХХ ст. фламенко починає вбирати в себе кубинські мелодії та джазові мотиви, а також елементи класичної хореографії.

В останні десятиліття виникли змішані різновиди фламенко й інших стилів: фламенко-поп, фламенко-джаз, фламенко-рок, джипсі-румба й інші. У такому поєднанні часто втрачається самобутність традиційного фламенко. Тому, перш ніж братися за стилізацію, балетмейстерові слід ретельно вивчити історію розвитку мистецтва фламенко, стилістичні особливості, зрозуміти його унікальність і лише потім створювати власний напрям.

Отже, вивчення музично-танцювального фольклору Іспанії, об'єднаного в мистецтві фламенко, дозволило виявити особливості означеного феномену: це мистецтво є симбіозом музичних традицій Заходу і Сходу, оскільки на ньому позначився загальний досвід багатьох культур, а саме: греко-римської, фінікійської, сирійської, арабської, персидської, європейської, індійської (циганської), американської. Сформувавшись спочатку як суто музичне, фламенко в ХІХ ст. набуло статусу музично-танцювального мистецтва і з любительського перетворилося на професійне. Загальний інтерес до цього феномену сприяв виникненню багатьох виконавських стилів, жанрів і форм, що, у свою чергу, зумовило своєрідну класифікацію стилів фламенко. Нині це мистецтво набуло міжнародної популярності, що доводять численні фестивалі, вистави, а також створення музичних і танцювальних студій та колективів по всьому світу.

У подальших науково-дослідницьких розробках обраної теми поняття «фламенко» може бути розглянуто в інших культурологічних, етнографічних, мистецтвознавчих та інших аспектах, можливе також філософське трактування цього феномена або вивчення його в галузі літератури. Також можна розширити хронологічні та історичні рамки дослідження мистецтва фламенко та зробити більш детальний його аналіз періоду другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст.

Список літератури

1. Кларамут А. П. Искусство танца фламенко / А. П. Кларамут, Ф. Альбайсин. — М. : Искусство, 1984 — С.183
2. Rossy Hipólito. Teoría del cante jondo / Н. Rossy // Ayuntamiento de Córdoba, 1998

3. Шевченко А. Гитара фламенко: Мелодии и ритмы / А. Шевченко. — К.: 1988 — С.156
4. www.shevchenko.odessa.ua
5. www.flamenco.ru
6. www.flamenco.danceinfo.ru
7. www.horizonteflamenco.com
8. www.garcia-lorca.narod.ru

Надійшла до редакції 14.05.2012 р.

УДК [791.636:78](477)

Г. М. БРЕСЛАВЕЦЬ

**ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ
А. ЗАГАЙКЕВИЧ (НА МАТЕРІАЛІ МУЗИКИ
ДО КІНОФІЛЬМУ «МАМАЙ»)**

Розглядаються особливості музичної драматургії та актуальні питання авторської інтерпретації фольклорного тексту в синтезі з сучасною електронною музикою у творчості Алли Загайкевич на прикладі музики до фільму «Мамай» (реж. О. Санін, 2003).

Ключові слова: фольклорний текст, кіномузика, музична драматургія, авторська концепція.

Рассматриваются особенности музыкальной драматургии и актуальные вопросы авторской интерпретации фольклорного текста в синтезе с современной электронной музыкой в творчестве Аллы Загайкевич на примере музыки к фильму «Мамай» (реж. О. Санин, 2003).

Ключевые слова: фольклорный текст, киномузыка, музыкальная драматургия, авторская концепция.

Here actual questions concerning the author's interpretation of the folk text and its synthesis with the modern electro-music in Alla Zagaykevich's works are considered on the example of the soundtracks to the film «Mamay» (director O. Sanin, 2003).

Key words: folk-text, soundtracks, musical drama, the author's conception.

Пошуки власного стилю та мови композиторами через звернення до усної традиції і сьогодні продовжують набувати нового змісту, що робить ці питання актуальними. Тому розгляд проблеми інтерпретації фольклорного тексту в авторській концепції та специфіки його (фольклорного тексту) реконструкції у творчості сучасних українських композиторів надає можливості охарактеризувати загальний стан апробації усної традиції в авторській концепції.

Метою статті є визначення особливостей музичної драматургії в музиці А. Загайкевич до фільму «Мамай» через розгляд специфіки авторської інтерпретації (реконструкції) фольклорного тексту.

Розвиток комп'ютерних технологій та розробка електронного інструментарію для пошуків нового звучання, експериментування над звуком з його тембральною та просторовою новоякістю надали композиторам нові можливості для розкриття творчих та естетичних принципів у жанрі кіномузики (Е. Артем'єв, В. Годзянський, В. Губа, С. Крутиков, А. Загайкевич (музика до кінофільмів: «Сховок» (1990), «Тисмениця» (1993), «Олігарх» (2004), «Second Hand» (2004), «Ілюзія існування» (2005)).

Співпраця над музичною партитурою фільму «Мамай» режисера Олеся Саніна й композитора Алли Загайкевич, їхнє спільне відчуття етноприроди кінотвору породило головну стратегію формування концепції драматургії кінокартини, зокрема поєднання двох світів (християнського і мусульманського), двох культур, двох етносів (українського і кримсько-татарського). Саме звукова палітра стала основою цієї драматургії, дозволила втілити головний задум режисера Олеся Саніна — створити «кіно-думу». А музична драматургія епічного фольклору стала основою для кінодраматургії за допомогою новаторської ексклюзивної звукової партитури, створеної Аллою Загайкевич.

Музичний текст зв'язує драматургію візуального тексту, фольклорний текст є невід'ємною складовою музичного тексту.

Драматичний план фільму будується на «драматичних колах» на основі чергування епізодів, де відповідно до нього не головує жодна із сюжетних ліній. Їх переплетення неможливе без відповідного музичного втілення цих ліній. Кожна образна сфера має свій набір засобів музичної виразності, побудови музичної тканини, точну відповідність кадру — музичний текст творить драматургію.

Загалом можна виділити декілька сюжетно-музичних ліній, які й становлять основу драматургії фільму. Насамперед це знаки-Символи, наприклад, у драматургії це: Степ (Пісня Степу) і Море, сакральні образи — Золота Колиска і Пам'ять Роду, два Світи — християнський та мусульманський. Символічності та знаковості набуває все, що характеризує обрані образи: герої епічного оповідання, вербальний текст у процесі відтворення за кадром і в кадрі, манера спілкування, природа, тварини, одяг, їжа, зброя, споруди, середовище тощо. Візуальний та музичний тексти постають як два світи, що стали основою діалектичного світосприйняття образної дуосфери кінофільму. Авторська концепція побудована в єдиному етносвітовому просторі, який має як відмінні, так і подібні сторони, і провідна їх стратегія — у поєднанні. У центрі композиції

два головні образи — чоловічий та жіночий: Мамай і Умай; дві головні історії про братів — перших, які тікали з полону, і других, які наздоганяли. Світ Миру і Війни: Світ простягається від Степу до Моря, одне Життя закінчується смертю, інше народжується, Зрада призводить до загибелі, той, хто прагнув Волі, її отримує, але по той бік буття.

Серед принципів дії загальної драматургії, на яких основана музична драматургія фільму, можна відзначити:

- автентичність у побудові драматургічних ліній, у виборі сюжету (народний епос — український та кримсько-татарський), у виборі засобів музичної виразності (автентичний солоспів, автентичний музичний інструментарій, автентичні звуки життя), у визначенні семантики образів;
- програмність відображення канонічного сюжету та його символічного втілення;
- полістилістичність у розвитку та взаємодії драматургічних планів;
- тривимірність створення музичної системи «час — рух — простір».

Алла Загайкевич, працюючи над музичною партитурою фільму, обрала багаторівневу драматичну конструкцію. Вона дозволила композиторові використовувати весь спектр фольклорного текстового різноманіття. Реконструкція фольклорного тексту будується на трьох рівнях — вербальному, музичному та візуальному.

Вербальний фольклорний текст, який майже весь час звучить за кадром, характеризує два головні етнічні образи — український епос «Дума про братів азовських» та кримсько-татарський епос «Пісня дєрвіша про трьох доблесних мамлюків». Вербальний фольклорний текст, що звучить у кадрі, це кримсько-татарський дитячий фольклор — забавлянки, лічилки, а також Притча, яку розповіла Умай.

Музичний фольклорний текст є головуючим у створенні музичної драматургії фільму і має багатомірне навантаження. Композитору обрала для себе шлях побудови звукової тканини за допомогою використання створених власноруч симплєваних тембрів на основі етнічних фонем, інтонаційних структур — праїнтонацій (секундові сполучення, мелодійні конструкції східних терцій, які притаманні усній традиції, зокрема інтонації плачу, колискової). Обрана стилістика музичного фольклорного тексту допомагає чітко розподілити функціонально різні образні сфери. Так, українські образи висвітлюються українською співочою та інструментальною традицією (голоси учасників фольклорного гурту «Древо», синтезовані звуки поліської труби, кобзи, ліри, дрімби й ударних), кримсько-татарські образи — стилізованою автором інструментальною «східною» традицією (музика для ударних інструментів

була записана композиторкою у своєрідному співавторстві з ансамблем «Арс нова»).

На візуальному рівні фольклорний текст відображено у візуальних образах, що символізують ключові прояви етносвідомості головних героїв (наприклад, епізод нарікання Мамає новим ім'ям чи епізод створення Мамаєм кобзи), та головних знаках-Символах загальної драматургії кінокартини (відображення Степу, Моря, Золотої Колиски). Візуальний рівень тісно пов'язаний з музичним. Зокрема можна виділити складні епізоди ритуального характеру, на яких тримається головне семантичне навантаження. Це епізоди «молитви», «знахарства» (лікування Мамає), «народного свята» (ритуальні танці біля багаття Умай), «весілля» (поєднання двох Світів заради Життя та Любові). Слід відзначити епізод, який містить у собі головне смислове навантаження, — «епізод погоні», де звукова картина побудована на поєднанні вербального тексту й засимпльованого та вписаного у складну ритмічну партитуру «тупоту коней».

Драматургічний план складається з чотирьох розділів, зачину й епілогу, які містять змістове навантаження всієї кінокартини. Умовно звукову та візуальну партитури фільму можна поділити на десять картин-епізодів.

Зачин: народження звуків Світу, Легенди. Звукова партитура поступово наповнюється звуками духових інструментів, тупотом кінських копит, який затихає між звучанням бандури. Звукове навантаження поповнюється тембрами дерев'яно-духових та струнних інструментів, чоловічих та жіночих голосів (фольклорних фонем), знов тупотом, дитячим плачем та контамінацією українського й татарського епічних вербальних текстів.

Перший розділ складається з трьох картин, які містять смислове навантаження експозиції (сцена в Каменоломні, притча Умай), розробки (втеча козаків з полону, сцена погоні) та своєрідної репризи («ніби смерть» Молодшого) «експонування» головних сюжетних ліній, образів, героїв. Музична тканина наповнена «шарудіннями текстів», звучить Легенда про Золоту Колиску, яка захована в Білу Скелю, плавно переходячи у фольклорні чоловічі та жіночі голосні фонemi, у голос старої жінки, який відлунює голосом Матері, у молитву мусульманки. На візуальному плані виникає Степ, Жінка та Дитина як протиставлення жорстокості чоловічого світу. Притча Умай супроводжується звуками дрімби на тлі вершника, який швидко скаче степом. Особливо значущою є звукова партитура сцени погоні за втікачами, де звукове навантаження ґрунтується на поєднанні засимпльованого озвучення кінного бігу та динамічної статичності декламування тексту думи про братів Азовських і пісні про братів-мамлюків. Форма побудови третьої сцени має ознаки

рондо, де рефреном постає погоня, а епізодами — сцени Умай із дочкою (віршик про зайчика, оповідь про сестру з братами) в Степу, наповнені життєздатністю, спокоєм та відчуттям очікування (сублімація жіночої долі).

Другий розділ складається з двох картин, які несуть у собі ліричне змістове навантаження та є відображенням не стільки розвитку подій, скільки репрезентацією образної сфери головних героїв та провідної ідеї фільму про поєднання двох Світів, двох початків — чоловічого і жіночого, прагнення людства до життя, Миру, Любові. Другий розділ можна було б назвати «жіночим» за його суттю, на відміну від першого — «чоловічого». Сцена лікування Молодшого пройнята текстами ворожіння, переливами звуків дзвоників, в електронну партитуру замовляння та шаманства вписані жіночі автентичні фонемі, шепіт, уривки голосінь, коліскової, бриніння дрімби. Епізод знайомства героїв супроводжується тембрами «східних інструментів», невловимого, космогонічного термінвоксу, що нагадує людський голос. Сцена нарікання Молодшого Мамаєм та сцена Кохання наповнені музичними інтонаціями Степу.

Третій розділ — сцена свята врожаю, єдина, яку побудовано за принципом контрастності, на прямому акторському плані, із сюжетними діалогами в реальному часі фільму. Однак цементує її пов'язує її з епічною драматургією всієї кінокартини музичне оформлення розділу, яке поєднує сакральне, ритуальне й побутове.

Четвертий розділ постає віддзеркаленням першого, має складну структуру та побудований на «ефекті згортання» сюжетних ліній. Музичний текст бере навантаження вербального та стає ознакою двох етнічних культур — яскравим прикладом оригінального підходу стали епізоди діалогу Мамає та Умай (парубок «висловлюється» українською, а жінка «татарською» в жанрі традиційного награвання). Родина, пошук смислу життя (народження козака Мамає, створення кобзи). В одному з самих найпомітніших епізодів — сцені Весілля — ідентифікація образів народжується з поліфонічного й поліфонічного спілкування традиційної весільної музики обох народів. Сні головних героїв — один з яскравих музичних епізодів електронного озвучення фільму. Хисткість візуальних образів перетворюється на хисткість електронних звуків. Герой назавжди забуває, ким він був і звідкіля родом. Той молодший брат-козак загинув, але народжується нова постать: спочатку він обирає Кохання, яке зветься Умай, — і в музиці одразу виникають тюркські мотиви («ожіночений» тембр флейти); потім він обирає свою нову сутність — це Мамай. Усе, що зберегла пам'ять (материнський спів-плач, уламки чоловічого співу як символу мужності), виливається у звуки кобзи, лірницькі

награвання — у новий образ самотнього й водночас зворушливо спокійного Козака Мамай, який у думках і помислах українців уособлював силу духу, незламність волі, чиє зображення набуло значення оберегу — охоронця добробуту та мирного життя простої людини.

Концепція кінотвору надала композиторові безмежну можливість використання автентичного мелосу як у «технологічній» обробці, так і в створенні «етномови» звукового простору, який пронизує то жорстке, інколи підкреслено синтетичне електронне звучання, то ледве вловиме підсвідоме передчуття будь-якого звуку: «...весь світ — матеріал для музики... Яка різниця, якого звук походження? Таємниця — у їх поєднанні» (Е. Артем'єв) [2, с. 170]. Технологія обробки звуку створює умови для участі комп'ютера в реалізації авторського задуму під час безпосереднього виконання. Комп'ютер не тільки стає складовою інсталяції на рівні відеоряду, але й активно вступає в імпровізаційний діалог з акустичними інструментами, голосом, візуальною грою. Саме під час роботи над музичним текстом фільму композитор зробила спеціальні звукові інваріанти майбутніх звуко-знаків кіно-партитури: «Наші партитури — це безліч графіків і малюнків на нотних станах, які потім збиралися воедино, для чого писалися спеціальні комп'ютерні програми поєднання між собою цих звукових, епічних, етнічних та інших мотивів. І мені видається, що вдалося створити музику, яка має відношення до загальнолюдської душі. Ця музика всім зрозуміла і дуже гармонійна, оскільки народжується вона з пісень вітру, з колискових наспівів матерів усіх народів» [1, с. 118 119].

Фільм «Мамай» має множинну жанрову прагматику тексту. Він може розглядатися і як кінотвір, і як музичний перформанс, і як філософське оповідання. «Тексти в нашому фільмі — це уламки Вавилонської вежі, а краса окремих картинок, відношення гармонії між ними — інтуїтивний пошук тієї мега-мови, якою люди спілкувалися до того, як ними оволоділа амбітна ідея стати вище за Бога. Працюючи над «Мамаєм», ми прагнули почути голос один одного, голос предків...» [1, с. 118].

Символічності та знаковості набуває все, що характеризує обрані образи: герої епічного оповідання, вербальний текст у процесі відтворення за кадром і в кадрі, манера спілкування, природа, тварини, одяг, їжа, зброя, споруди, середовище тощо. Візуальний та музичний тексти постають як два світи, що стали основою діалектичного світосприйняття образної сфери кінофільму.

Запропоновані аналітичні твердження щодо визначення особливостей музичної драматургії та специфіки реконструкції фольклорного тексту на прикладі музики А. Загайкевич до кінотвору «Мамай» дозволили дійти таких висновків:

- музичний текст цементує драматургію візуального тексту, а фольклорний текст став невід'ємною складовою музичного тексту;
- музичну драматургію фільму побудовано за принципами автентичності, програмності, полістилістичності та тривимірності;
- реконструкція фольклорного тексту базується на трьох рівнях — вербальному, музичному та візуальному.
- музична драматургія фільму дає множинну жанрову прагматику тексту, який може розглядатися і як кінотвір, і як музичний перформанс, і як філософське оповідання; а за визначенням авторів фільму — як «кіно-дума».

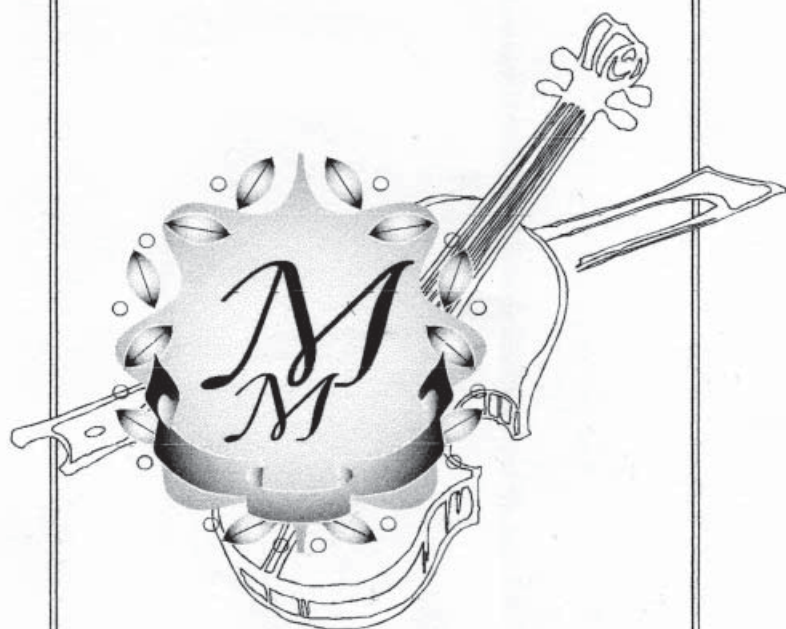
Музика до кінотвору «Мамай» була першою роботою А. Загайкевич над фольклорним текстом як складовою музичної електронної композиції. Це стало поштовхом для нових музичних акустично-електронних проєктів, серед яких: триптих «Тікати, дихати, мовчати» (2006), інсталяція «Мавка, або «Ще не вмерла Україна»» і «SUD/EST» (2009), «NORD/OUEST» (2010), «Mithe IV: K.S.» (2011).

У перспективах подальшого дослідження реконструкції фольклорного тексту — створення аналітичного методу вивчення специфіки інтерпретування фольклорного тексту в композиторській творчості. Системний аналіз інтертекстуальних зв'язків сучасного авторського твору з текстом усної традиції уможливить визначити комплекс засобів побудови, смислоутворення та семантичного навантаження в процесі формування авторської концепції та елементів етнмови композитора.

Список літератури

1. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — ФЕНІКС, 2007. — 296 с.: іл.
2. Ракунова І. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. / И. Н. Ракунова, — К.: Феникс, 2010. — 208 с.: ил.

Надійшла до редакції 17.04.2012 р.



*Музичне
настаниво*

П. СОКАЛЬСЬКИЙ І СТАНОВЛЕННЯ СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНОГО НАПРЯМУ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ

Показано внесок П. П. Сокальського у формування ритмо-структурного методу дослідження в етномузикології.

Ключові слова: наспів, текст, ритмоструктура, народний вірш.

Показан вклад П. П. Сокальського в формирование ритмо-структурного метода в этномузыкологии.

Ключевые слова: напев, текст, ритмоструктура, народный стих.

The author shows P. P. Sokalcky's contribution to the formation of the rhythmic-structural method of research in ethnomusicology.

Key words: tune, text, rhythm-structure, folk poem.

Теорія ритмоструктурної типології є одним з найбільших досягнень української етномузикології. Формування її тривало понад століття. К. В. Квітка вивів пошуки філологів (А. К. Востокова, І. І. Срезневського, О. О. Потебні, музикознавців (П. П. Сокальського, Ф. М. Колесси щодо структури народного вірша на історично проблематику — етногенез, міграцію пісенних типів, етно-географічне районування пісенних типів та їх картографування).

Важливим позитивним моментом української етномузикології, на відміну від західної етномузикологічної школи, представниками якої є К. Штумф, Р. Лах, було звернення до словесного тексту як до предмета типологічних досліджень. Лише під кутом зору мелодичних особливостей пісні розглядали форму Б. Барток, З. Кодай. Проте вони не зважали на особливості ритмічної будови, структури вірша, віршової форми. Етномузикологічні ж дослідження, як зазначає А. Іваницький, без уваги до словесного тексту не можуть вийти за межі звичайних технологічно-музикознавчих суджень, що неспроможні до постановки й вирішення серйозних історико-етнологічних проблем [2, с.142].

У сучасному українському етномузикознавстві моделювання ритміки є одним з найефективніших прийомів вивчення народної музики. За його допомогою досліджуються закономірності походження, розвитку, поширення, міграції традиційних пісень. Модель постає узагальненим виразником глибинних, структурних явищ фольклору.

В українському фольклорі, слов'янських традиційних культурах текст і наспів зберігають глибокі архаїчні зв'язки. Тому ритмоструктурна типологія ґрунтується на ритміці пісенного вірша — на його складочисловій структурі. І вірш, і наспів у процесі еволюції пройшли шлях від первісних архетипів до сучасного стану.

Ритмічні конфігурації народних пісень оригінальні (порівняно з професійним мистецтвом) не за конкретним малюнком — вони принципово іншої системи музичного мислення, історично більш ранньої та усної за природою виникнення й функціонування. У фольклорі базові ритмічні модули є запорукою пам'яті. Усна творчість виробила таку систему ритміки, яка забезпечувала збереження музики впродовж багатьох століть і тисячоліть і водночас створювала можливості для її варіювання та розвитку.

В українському пісенному фольклорі надзвичайно стійка єдність по вертикалі кількості складів (складочислової та ритмічної форми складових ритмічного модулю). За О. О. Потебнею, «синтаксичний поділ вірша збігається з природним поділом мелодії», тому що «розмір народної пісні виникає спочатку разом з мелодією» [5]. В обрядових наспівах тексти певної призначеності (колядки, весільні, колискові та ін.) поєднуються з інтонаціями, які теж узагальнені функцією пісні. На мелодію весільної ніколи не заспівають колядку, на мелодію щедрівки — веснянку. Процес словесно-музичної типізації відбувався на смисловій основі. Саме цей момент визначає дієвість ритмоструктурного методу й у дослідженні семантики пісенного фольклору. Як зазначав Ф. М. Колесса, паралельне вивчення словесного та музичного текстів сприяє виявленню першоджерел становлення пісні. Лише синхронне зіставлення структур тексту й музичного ритму може гарантувати надійність створення моделей — гіпотетичної норми, якою вона могла бути на певній стадії розспіву конкретної пісні; моделювання може репрезентувати такі зв'язки й генетичні форми, які без цього методу встановити неможливо.

Формування структурно-типологічного напрямку досліджень традиційної пісенності відбувалося паралельно з формуванням етномузикології. Необхідність видання музичного фольклору потребувала певної класифікації, систематизації. До початку ХХ ст. народні пісні у вітчизняних та зарубіжних виданнях упорядковувалися, зазвичай, на підставі позамузичних ознак — переважно тексту.

Водночас вітчизняна фольклористика кінця ХІХ ст. відзначалася якісно новим ступенем фіксації творів традиційної пісенності і теоретичного осмислення народної творчості. Величезне нагромадження матеріалів у ці роки сприяло теоретичному розробленню науки. Уже наприкінці ХІХ ст. в працях О. О. Потебні [4; 4], П. П. Сокальського [6] закладалися основи ритмічної систематики народних пісень. Початком типологічного напрямку в українській фольклористиці вважають праці О. О. Потебні: «Мысль и язык» (1862 р.), його ж рецензії на збірку Я. Головацького (1880 р.) «Объяснение малорусских и сродных народных песен» (1883 — 1887 р.р.). Уже тоді до порівняльних студій учений

долучив методи структурної лінгвістики — галузі досліджень, яка набула визнання й поширення в етнології ХХ ст.

Слід зазначити, що термін «структурна типологія» в українській етномузикології поширюється лише з кінця 70-х років ХХ ст. У радянській фольклористиці структуральні дослідження були заборонені як ворожі. Праці Ф. Колеси, К. Квітки набули статусу націоналістичних, формалістичних, їх припинили друкувати, незважаючи на визнання досягнень українських учених європейськими науковцями: Б. Бартоком, Р. Лахом, Е. Горнбостелем та ін. Мабуть, тому у ХХІ ст. можливими стають наукові видання, в яких, за словами С. Грици, «відкриття» робляться заново [1, с.17]. Одна з російських дослідниць знову пропонує еталон ритмічної одиниці, яким українські вчені користувалися вже давно. «Нема пророків у своїй вітчизні, тим більше в Україні, що не мала сил і не прагнула відстоювати свої наукові пріоритети. Вони були віддані фінській, австрійській, німецькій, потім російській школам.» [1, с. 13]. Отже, й на сьогодні актуальною залишається інформація і про історичне становлення методу, й про досягнення українських науковців у дослідженні традиційної культури.

Мета статті — показати досягнення П. П. Сокальського в розробленні структурно-типологічного напрямку досліджень традиційної пісенності, виявити місце вченого в розвитку вітчизняної наукової школи етномузикології.

П. П. Сокальський чи не найпершим із дослідників другої половини ХІХ ст. наголосив на необхідності наукового вивчення народної пісні. На той час народна пісня не була належно оцінена як самобутнє культурне явище, а як об'єкт науки — не розроблена. Саме тому нотні записи народних пісень у збірках, а також методи композиторської й виконавської інтерпретації не відповідали природі народного співу. Такий стан не задовольняв дослідника, знання й розуміння народного віршування якого виказують витонченого фахівця-музиканта, а інтуїція вченого вражає наших сучасників. Його відчуття пісні й розуміння її цінності як надбання культури, визначення відмінностей між традиційною пісенністю й авторською музикою європейської традиції базуються на усвідомленні питомих законів будови вітчизняної народної музики.

Записувачі музичного фольклору, упорядники збірок народних пісень, не усвідомлюючи особливої своєрідності народного ритму, вважали за необхідне корегувати помилки «неосвіченого селяка». Це позначалося на записах ритмічної структури: «вільний» метр народної пісні вкладали в одноманітні такти. Тактова схема з її чергуванням сильних акцентованих одиниць зі слабкими є витвором західноєвропейської культури пізнішого часу, на відміну від українського народного віршування, яке зберегло всі ознаки глибокої давнини.

Правильному розумінню природи й цінності народного вірша заважала вкорінена в загальну свідомість думка про грецький віршовий метр як про абсолютний зразок, закон віршування. Насправді ж грецька метрика й ритміка — це пагони від кореня первісного азіатського віршування, що, переродившись, стали основою західноєвропейських версифікацій.

Розвиток думки дослідника спрямований на обґрунтування твердження: російське (а також українське) віршування існує, проте закони його будови відмінні від грецького віршування, як і від російського літературного вірша. Грецькій метриці й ритміці — явищу історичному й місцевому, а отже, й умовному надавали значення загальності, тоді як російське народне віршування зростало на ґрунті стародавнього складочислового віршування азіатського Сходу¹. Ця остання будова «є єдино загальна, обов'язкова для всіх віків і народів, бо з неї як з кореня, вийшли паростки: грецька версифікація, силабічне й тонічне віршування» [6, с. 309]. І далі: «Російське й українське віршування є само по собі корінь, який іде прямо з колиски людства (стародавньої Азії)». У цьому віршуванні ритм зустрічається зі специфічними особливостями російської та української мов. Наслідком аналізу народнопісенного вірша було утвердження П. П. Сокальським закономірностей цезування вірша (нині говоримо — поділу на сегменти). А це одне з тих базових явищ, які згодом — у К. В. Квітки, — стали основою ритмоструктурної типології.

Від перших в історії людства своїх проявів ритму, якими вважають рухи людського тіла, ритм майже одночасно став виявлятися й у звуковому спілкуванні людини. Відчуття ритму брало участь як у відокремленні звукових одиниць мовлення, (щоб зробити його зрозумілим і виразним), так і в піднесенні його до вірша з більш або менш розвиненою художньою формою. З людської мови ритм «з часом виділився і перейшов на музичні тони», — писав П. П. Сокальський [6, с. 225]. Природну одиницю вимірювання в мові є склад. У старогрецькій мові було визначено кількісну характеристику ритмічних побудов: довготу й короткість складів, більшу або меншу їх протяжність. Звідти й виникло кількісне віршування — складочислове, властиве всім стародавнім народам: іранцям, індійцям, грекам та іншим. «Це був перший ступінь, — писав П. П. Сокальський, у розвитку ритму, пов'язаного зі словом» [6, с. 227]. Із ритмічної одиниці (пари складів, метра, стопи) поступово будували групи вищого порядку: «спершу пів-

¹ Вплив грецької культури був значним і в деяких інших питаннях, зокрема в розумінні сутності міфу, що приводило до абсолютизації окремих положень. Так склалося і з грецьким віршуванням.

вірш, з двох піввіршів — вірш, з двох віршів — період, з двох періодів — строфу» [6, с. 228].

Саме відсутність системної одиниці, — правильного метра, — утвореної з двох або більше складів, з протяжністю або акцентом на певному місці, є характерною ознакою першої ритмічної епохи складочислового віршування. У цю, першу, епоху кількісного складочислового віршування окреслилися лише головні контури ритму, способи його визначення. Увага зверталася на кількість складів і групування їх у великі частини: піввірш, вірш, строфу. Тому — що давніші наспіви або вірші, то менше в них ознак метричної будови, а є тільки загальний розпорядок, ритмічне групування великих частин.

Другою епохою є метричне віршування в стародавніх греків та римлян. У цю епоху все ще тривала боротьба між вимогами абстрактного ритму (принципу) й особливостями живого матеріалу. Найменшою одиницею у греків і римлян був короткий склад (); тривалість довгого складу (—) вважали за подвійну порівняно з коротким. Метр, тобто парна одиниця, складався з довгого і короткого складів.

На противагу цьому стародавня поезія азіатського Сходу мала ритм, який групував свої первісні «метричні частини» за іншим принципом. Ці «метричні частини» були великими, не точно, радше за все приблизно, однаковими й відповідали обсягові піввірша. У такій системі роль відіграє не лише кількість складів, але й групування їх за конкретним ритмічним планом. Частини, які групуються, називають вільним метром, тому таке віршування радше можна назвати «ритмічним», протиставляючи його віршуванню «метричному» з однорідним організованим метром.

Одним з головних завдань праці П. П. Сокальського було визнання існування вільного метра російської й української народної поезії як головної її ознаки. Саме усвідомлення цієї особливості стало основою дослідження форми народної пісні для дослідників науковця, яких об'єднує структурно-типологічний напрям.

Вільний метр російської й української народної поезії намагається наблизитися до правильного метра тим, що скорочує час вимовляння коротких складів або подовжує наголошуваний склад, або ж вставляє частки і так вирівнює «виконання» або «співання» віршів, укладаючи їх у рівні відрізки часу. «Російський народ створив свій вільний метр піввірш, у якому не завжди узгодив граматичні наголоси з ритмічними, але в співі завжди підкоряв ці наголоси музичному ритмові. Через це справжнім народним тактом є піввірш» [6, с. 281–282]. При неабсолютній рівності цих піввіршів вони здаються лише приблизно рівними й зрівнюються вже завдяки прийомам виконання пісні.

Слід зазначити, що до П. П. Сокальського піввірш визнали найменшою неподільною одиницею народного віршування О. К. Востоков та О. О. Потєбня. Останній стверджував, що «розмір народної пісні виникає спочатку разом із мелодією, через що синтаксичний поділ вірша збігається з природним поділом мелодії» [5, с. 3].

Наявність короткої цезури у вірші, який таким чином поділяється на два піввірша, О. О. Потєбня і П. П. Сокальський пояснюють співанням, подовженням складів. На одне дихання «випіуваних» складів може припасти менше, ніж «вимовлених», тобто не 8–12, а 5–6. Ця найменша одиниця — піввірш — відповідає фізіологічним потребам людської природи всіх часів і народів і має, як вважає П. П. Сокальський, загальне значення, бо основана на особливостях процесу дихання. Таке членування є психофізичною потребою людського організму, його нервової системи. Маючи певне відчуття міри, наша свідомість розрізняє рух тонів, поділяє його на частини, сполучає їх і зберігає в пам'яті.

А кількість складів у піввіршах, легкість зміщення акцентів не лише в тексті, але й у мелодії — це головні особливості російської й української народної пісні. У піснях мелодія доповнює те, чого бракувало текстів, і ділить час на правильні відрізки. Дослідник убачає в цих особливостях «привілеї й окраси» народної пісні [6, с. 323]. Це не заважає, проте, мати пісням як у тексті, так і в мелодії типову або основну форму будови як щодо кількості складів у піввіршах, так і щодо головного акценту. Взагалі, що давніший текст пісні, то виразніші в ньому всі ознаки стародавнього складочислового віршування, а ритмічне розміщення його частин з їх акцентуванням відзначається правильністю.

П. П. Сокальський наводить приклад правильності будови тексту і мелодії в старовинній веснянці:

А ми землю / наняли, наняли 4 + (3 + 3) — 10 складів

Ой, дид ладо / наняли, наняли. 4 + (3 + 3) — 10 складів.

Прагнення до складочислової однаковості спостерігається в багатьох інших віршах. Колядкам властивий такий двовірш: (5 + 5) + (5 + 5) строфа.

Ішли молодці / рано з церковці

Ой ішли, ішли / раду радили.

Для обжинкових пісень характерна інша схема двовірша: (4 + 3) + (4 + 3) = строфа. Практично вже на рівні складочислових структур відбуваються семантизація форми і народження типових наспівів, названих у ХХ ст. Б. В. Асаф'євим та Є. В. Гіппіусом «наспівами-формулами». Значна їх частина вказує на приурочення до Різдва, жнив, весілля тощо.

Народна мелодія — це ніби готова музична форма, у яку відливається кожен вірш окремо. Це своєрідна тонально-ритмічна

норма для російської народної пісенності. Для покладення багатьох віршів на цю готову мелодію народ звертався до таких прийомів: повторював слова, піввірші, а нерідко й вставляв різні частини слів.

Підсумовуючи, слід підкреслити положення, які надали можливості П. П. Сокальському зробити перші кроки в розробці ритмоструктурного методу.

1. Найдавніша первісна форма народної пісенності властива всьому стародавньому азіатському Сходові, презентує чітку систему як у внутрішній будові, так і в історії розвитку ритму.

2. У Росії культура вищих класів, що перейняла від Європи вже вироблені форми, не злилася з народною культурою. Український і російський народи створили свої власні форми поезії й музики на загальнолюдському ґрунті староазіатського Сходу.

3. Основою російського й українського народного віршування є система складочислового віршування, що є формою первісної народної пісенності. Ця система не має нічого спільного з грецькою метрикою і розвинулася цілком самостійно. Російська й українська народна музика має свій власний «народний» такт або вільний метр, який збігається з будовою тексту віршів.

Таким чином, однією з найвизначніших заслуг П. П. Сокальського є те, що він спромігся розглянути й виокремити ті специфічні особливості української та російської народної музики, які згодом стали основою теорії ритмоструктурної типології, розробленої К. Квіткою. П. П. Сокальський, використавши досвід філологів (О. К. Востокова, І. І. Срезневського, О. О. Потебні, обґрунтував сегментацію народнопісенного вірша й пісні в цілому, констатувавши: єдиний метр у пісні — піввірш. П. П. Сокальський уперше застосував елементи моделювання ритміки. Запис ритмічних тривалостей над текстом без нотного стану — це вже високий ступінь абстрагування пісенної форми. Попри дещо звужене усвідомлення піввірша, у його спостереженнях було головне:

- визначення вірша як основи пісенної форми;
- наголошення на одночасному (вертикальному) цезуруванні вірша й наспіву, що підготувало ґрунт для моделювання пісенного типу.

Завдяки цим теоретичним основам наука ХХ ст. вийшла на етногенетичну й історичну проблематику (характерність певних пісенних типів для субетносів, локальних груп, виявлення жанрової семантики пісенних типів).

Отже, значущість теоретичних знахідок П. П. Сокальського полягає в тому, що він, використавши досвід попередників, заклав міцні підвалини подальшого руху дослідницької думки.

Перспективи подальшого дослідження полягають у висвітленні ролі вітчизняної науки в європейському контексті щодо вивчення

традиційної культури, а також у виявленні специфіки структурного методу в розробці проблематики гуманітарних наук, об'єктом яких є фольклор.

Список літератури

1. Грица С. Структурно-типологічний напрям у працях академіка Ф. Колесси // Проблеми етномузикології. Зб. наук. праць. Вип 1. / Упоряд. О. Мурзіна. — К., 1998. — С. 9–20.
2. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика : Методологія і методика / А. І. Іваницький. — К. : Заповіт, 1997. — 391 с.
3. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. — М. : Искусство, 1976. — 613 с.
4. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М. : Правда, 1989. — 282 с.
5. Потебня А. А. Малорусская народная песня по списку XVI в. / А. А. Потебня. — Воронеж : тип. Исаева, 1877. — 53 с.
6. Сокальський П. П. Руська народна музика / П. П. Сокальський. — К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1959. — 399 с.

Надійшла до редакції 14.05.2012 р.

УДК 781.68.071.1:7.038.6

І. Ю. КОНОВАЛОВА

НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО БУТТЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Є. КАРПЕНКА)

Визначається специфіка композиторської інтерпретації етнотрадиційної моделі на матеріалі творчості Є. Карпенка.

Ключові слова: *художня інтерпретація, композиторська інтерпретація, авторська творчість, композиторський фольклоризм, національний стиль, українське хорове мистецтво.*

Определяется специфика композиторской интерпретации этнотрадиционной модели на материале творчества Е. Карпенко.

Ключевые слова: *художественная интерпретация, композиторская интерпретация, авторское творчество, национальный стиль, украинское хоровое искусство.*

The article is devoted to the researching of specific of the composer's interpretation of folk model's on the material of compositions E. Karpenko.

Key words: *artistic interpretation, composer's interpretation, national stile, Ukrainian choral art.*

Сучасна композиторська творчість є неоднорідним культурним явищем, в якому акумулюються різностильові мистецькі традиції та висвітлюються авторські концепції щодо відтворення

й оновлення духовної спадщини. Скерованість на естетичні та мистецькі ідеали минулого, їх актуалізація в сьогоденні сприяє усвідомленню спадкоємності традиції, безперервності зв'язку часів.

Одним із важливих культурних чинників збереження й модернізації художніх канонів і водночас утілення креативних ідей в українській музиці на зламі ХХ — ХХІ ст. є хорова творчість. Саме в цій мистецькій сфері сконцентровано найзначніші тенденції, притаманні композиторській практиці сучасності: ренесанс духовно-філософської проблематики, творчий інтерес до прадавніх фольклорних шарів, актуалізація канонічних жанрів, барокової концертної стилістики та природного для хорової музики а *sarrell'*ного інтонування.

У зв'язку з цим, центральними й загальнозначущими в сучасній музикології, зокрема в хорознавстві, стають проблеми «автор — традиція», «митець — час», «текст — інтерпретація», «композитор — фольклор» тощо. Активна науково-теоретична полеміка щодо подальшої творчої еволюції форм композиторського засвоєння й інтерпретування музичної спадщини та постійні художні експерименти підтверджують стійкий інтерес до вищезгаданого проблемного поля в мистецтвознавстві.

Актуальність запропонованої розвідки зумовлена необхідністю висвітлення провідних художніх тенденцій в українській музиці сьогодення, які ілюструють характер мистецької екзистенції композиторського фольклоризму на сучасному етапі його розвитку. Мета статті полягає у визначенні специфіки індивідуально-стильової інтерпретації фольклорної моделі на матеріалі хорових творів Є. Карпенка, які концентрують у собі інтегративний підхід до авторського осмислення етнотрадиційних зразків.

Провідні дослідники сучасної хорової музики (Г. Григор'єва, О. Бенч-Шокало, О. Белоненко, А. Лащенко, Ю. Паісов та ін.) визначають властиву останнім десятиліттям ХХ ст. загальну тенденцію вичерпаності усталених (класико-романтичних) підходів щодо відтворення фольклору в авторській творчості. «Пасивно-традиційний метод» (А. Лащенко) мистецької адаптації етнохарактерного мелосу, позбавлений творчого переосмислення та індивідуалізації засобів виразності не відповідає сучасним естетичним нормам композиторського фольклоризму як різновиду художньої інтерпретації.

Важливим чинником жанрово-стильової інтенсифікації хорової музики сьогодення та водночас ракурсом вияву самобутньої авторської індивідуальності в умовах інтертекстуальності є «композиторський фольклоризм», точніше «неофольклоризм» («нова фольклорна хвиля»), що набув поширення в останнє сорокаріччя ХХ — поч. ХХІ ст. Цей мистецько-художній напрям, пов'язаний із художньою інтерпретацією етнотрадиційної моделі, є сучасним

модусом буття композиторського фольклоризму та водночас логічним продовженням новацій у цій царині, запроваджених митцями першої половини ХХ ст. (Б. Бартоком, І. Стравінським, З. Кодай, К. Шимановським та ін.). Неофольклорні новації зумовили переосмислення традиційної естетики та стилістики опрацювання фольклорної моделі, сприяючи жанровій мутації творів, пов'язаних з інтерпретацією етнотрадиційної образності.

На думку провідного російського музиколога Ю. Паїсова, виникнення в сучасних соціокультурних умовах нових форм композиторського фольклоризму зумовлене насамперед актуалізацією двох протилежних сфер — неопрацьованої композиторами етнотрадиційної аутентики й авторської творчості «за мотивами» фольклорного першоджерела [9, с. 84]. Остання пов'язана з радикальним переосмисленням інерції традиційних прийомів художнього опрацювання моделі й ґрунтується на вільному реконструюванні окремих фольклорних інтонаційно-семантичних елементів, що узагальнюють специфіку певного стилю, жанру чи місцевої (етнорегіональної) виконавської співочої манери.

Сучасний композиторський фольклоризм ілюструє оригінальність творчих ідей та відзначається розмаїттям художньо-інтерпретаційних рішень обраного першоджерела. Сутнісною ознакою авторського тлумачення фольклорної традиції в композиторській практиці другої половини ХХ ст. (Р. Щедрін, Г. Свиридов, В. Торміс, Ю. Слонімський, Л. Дичко, Л. Грабовський, М. Скорик та ін.) є глибинне розуміння авторами національного в музиці, яке базується на узагальненні психології народу, його духовних ідеалів. Це пов'язане, зокрема з осмисленням етнотрадиційної культури як філософсько-етичної категорії та усвідомленням духовної, художньо-естетичної і конструктивно-логічної сутності музичного фольклору як самодостатньої, цілісної системи, здатної бути основою мислення композиторів. Означена система є специфічним інтонаційно-художнім віддзеркаленням образів світу, має власний жанровий фонд та комплекс мовно-лексичних елементів (інтонаційно-ладових, метроритмічних, виконавських). Фольклор трактується сучасними митцями як досвід покоління, що взаємодіє у свідомості з релігією. Автори звертаються до глибинних пластів фольклорної календарно-обрядової архаїки (раніше не засвоєних професійною культурою), семантика яких поєднує прадавню язичницьку та християнську культові традиції.

Еволюція неофольклорної мистецької практики пов'язана зі стильовими пошуками в образно-семантичній площині та модернізацією в музично-виражальній сфері. Різноманітність образної тематики, індивідуалізація задумів та багатоманітність їхніх реалізацій зумовлюють жанрові орієнтири, специфіку темброво-виконавських трактувань, ладогармонічної поетизації.

До «неофольклорно зорієнтованих» належать різножанрові авторські твори, які за образним змістом, інтонаційною специфікою об'єднуються загальним фольклорним «жанровим стилем» (термін А. Сохора). Це насамперед твори, побудовані на цитованому народнопісенному тематизмі, та квазіфольклорні опуси, створені на основі «реконструкційно-асоціативного» [2, с. 103] композиційного методу. Жанровий фонд «неофольклорно зорієнтованих» авторських концепцій на сучасному етапі складають фольклорні обробки-мініатюри, масштабні опуси «у фольклорному дусі», зокрема обрядові сцени, театралізовані дієства-реконструкції, фольк-опери, фольклорні кантати, фольклорні хорові концерти, сюїтні цикли, а також концертні п'єси, фантазії, попури тощо. Означена жанрова панорама різноманітно репрезентована у творчості українських митців межі ХХ — ХХІ ст. (Ю. Алжнева, І. Гайденка, Г. Гаврилець, А. Загайкевич, В. Зубицького, В. Рунчака, І. Щербакова, Є. Карпенка та ін.).

Провідними напрямками творчих експериментів і мовностильової модернізації фольклорної традиції в період другої половини ХХ ст. є розширення ладотональної системи, ускладнення фактурно-гармонічної площини, динамізація ритмоструктур, збагачення темброво-сонорної якості.

Фактурне «осучаснення» народнопісенних джерел здійснюється, з одного боку, насиченням гармонічної вертикалі складноладовими комплексами, мікстовими акордовими нашаруваннями нетерцієвої природи. З іншого боку, музична тканина хорових творів віддзеркалює характерну для сучасної музики тенденцію посилення ролі лінійності, «тотальної» поліфонізації.

Спрямованість авторського тлумачення фольклорної традиції на сучасному етапі мистецького розвитку (поч. ХХІ ст.) пов'язана з подальшим посиленням тенденції переінтонування вихідної інтонаційно-семантичної моделі. Набувають розвитку такі інноваційні модуси художньої типізації фольклорної образності як реконструкції, інсталяції тощо. Впровадженню новацій у сфері композиторської інтерпретації фольклору, створенню нової неофольклорної звукової якості інтегративного типу сприяє застосування актуальних сучасних електронних технологій (зокрема алгоритмічних композицій).

Багатогранністю авторського прочитання народнопісенних раритетів у межах вищезазначених тенденцій позначені хорові твори сучасного українського композитора Є. Карпенка.

Об'єктом мистецтвознавчого аналізу обрано авторські твори зі збірки «Хорові обробки пісень Сумщини» для мішаного та жіночого хорів а cappella, які є прикладом сучасної композиторської інтерпретації фольклорної моделі, притаманної добі постмодерну.

Основою хорових інтерпретацій композитора стає різножанровий етнорегіональний матеріал із фольклористичних зібрань В. Дубравіна. У центрі творчої уваги композитора опинилися зразки різних фольклорних площин — від календарно-обрядової архаїки: колядок («Що я в дядька, в дядька один синочок», «До тебе прийшли, пане Іване»), веснянок («Весняночка-паняночка»), купальських («Ой купала купалася», «Купала на Івана»), сімейно-обрядової пісенності (весільна «Як піду я та вулицею») — до різнопланових ліричних джерел: родинно-побутових («Журавка»), колискових («Ой коточок, коточок», «Ай ну, люлі дитя спать»), чумацьких («Їхав чумак») і жартівливої пісні («Гу-ду-ду»).

Ця послідовність обраних композитором джерел (в історико-жанровому аспекті) зумовила й специфіку розміщення ним у збірці хорових творів, що умовно утворюють цикл за жанровим та образним змістом.

Інтонаційно-тематична фольклорна основа набуває в авторській версії структурно-композиційної завершеності й актуального мовностильового забарвлення. Інтерпретація першоджерел здійснена завдяки образно-інтонаційній модифікації цитованої мелодії та утворенню ускладненого вторинно-стильового комплексу, що сприяє набуттю обробкою в кінцевому результаті (авторському тексті) нової семантичної та фактурно-гармонічної якості.

Специфіка композиторської інтерпретації фольклорної образності у творах Є. Карпенка зумовлена:

- 1) вільним авторським трактуванням етнотрадиційного мелосу;
- 2) змістовною індивідуалізацією кожної пісні;
- 3) семантичним та структурно-композиційним переосмисленням інтонаційно-образної основи за сучасними естетико-художніми нормами.

Основними ознаками вторинно-стильового, інтерпретаційного комплексу творів композитора є:

- 1) звернення до ладової діатоніки;
- 2) інтонаційно-ладова варіантність;
- 3) темброво-фактурна динамізація (інструменталізація хорової тканини, *divisi* партій, співіснування фігураційного руху, вокалізованих розспівів);
- 4) модернізація вертикалі (біфункціональні ладові комплекси, дисонантні нашарування).

На змістовому рівні творів відбуваються емоційно-образне збагачення й жанрова модифікація первинної образності. Так, у колядці «Що я в дядька, в дядька один синочок» композитором підкреслено урочистий, піднесений настрій. Веснянка («Весняночка-паняночка») і жартівлива («Гу-ду-ду») в художньо-семантичному

переосмисленні автора набувають жанрових ознак хорového скерцо.

Значний динамічний розвиток, утілення різноманітних емоційних станів властиві творам лірико-драматичного змісту («Журавка», «Усі гори зеленіють», «Ой піду я полем»). З метою збагачення, зокрема психологізації, образності Є. Карпенко в цих композиціях використовує ознаки різностильової трактування первинних звукообразів, синтезуючи характерні елементи поетизації, притаманні професійній та народній хоровій традиції. Поряд із типовими етнохарактерними засобами хорového багатоголосся (стадіальний вступ партій, підголосковість, октавно-унісонні каданси, функціональне розмежування фактури на соло-хор) автор широко використовує академічні мовні прийоми. Так, у середньому розділі обробки «Журавка» (*ritu mosso*) засобом посилення діалогізму музичного висловлювання, важливим елементом вияву емоційного підтексту, схвильованості є поліфонічне (стретно-імітаційне) проведення виокремлених низхідних варіантів мелодії.

Поглиблення змісту в ліричних (колискових) та лірико-драматичних (чумацьких, родинно-побутових) творах автор досягає завдяки утворенню «мінливої» хорової тканини, активному використанню хорової педалі. Цим творах композитора притаманне комплексне застосування контрапунктичних технік (контрастно-тематичної, імітаційної та підголоскової), використання варіантів мелодії як інтонаційної основи контрапунктів, тематизація й семантизація підголосків тощо.

Витончений темброво-колеристичний звукопис, споріднений з імпресіоністичним, властивий хоровій колисковій «Ай ну, люлі дитя спати» (для жіночого хору). У цій фольклорній мініатюрі автор висвітлює різноманітні грані й відтінки лірики, що віддзеркалюється в музичній мові, гнучкому нюансуванні, прозорій фактурі твору. Зокрема це відбивається в різноманітному поєднанні гармонічних та поліфонічних принципів розвитку тематичної основи, втіленні вокально-хорових та інструментальних (перенесених у хорову площину) засобів багатоголосного урізноманітнення образності, значній деталізації партій, використанні вокалізів та залученні фігураційно-хорового руху.

Динамізацією ладогармонічного чинника вторинно-стильового комплексу позначена інтерпретація календарно-обрядових пісень («До тебе прийшли, пане Іване», «Весняночка-паняночка», «Купала на Івана» та ін.) та жартівливої («Гу-ду-ду»). У цих творах, фактурно зорієнтованих на вертикальну організацію (з деякими елементами гетерофонно-підголоскового викладу), композитор широко застосовує гостродисонантні, біфункціональні утворення (еліптичну послідовність септакордів, секундово-квартові нашарування тощо).

Характерна структурно-композиційна ознака творів Є. Карпенка — переосмислення статичної куплетної будови першоджерел щодо утворення варіантно-остинатної композиції. Зразком останньої з наскрізним розвитком тематизму є інтерпретована автором колядка «Що я в дядька, в дядька один синочок», тематичною основою якої обрано енергійний діатонічний мікромотив (у діапазоні кварта). Доланню куплетної усталеності сприяє використаний композитором метод «кадансового вторгнення» (на тлі витриманого звуку).

Розвиток образно-інтонаційної основи спрямований на фактурно-гармонічне насичення музичної тканини, збільшення звукового простору, темброво-регістрове зіставлення й посилення теситурного напруження. Драматургія становлення звукообразу відбувається завдяки поступовому кількісно-якісному (зокрема фактурно-динамічному) збагаченню першоджерела (моодійний виклад в експонуванні першообразу, рухлива гетерофонно-підголоскова тканина на етапі розвитку, синтетичні складноладові нашарування в кульмінації твору). Значному посиленню образності сприяє ладотональне оновлення куплетів.

Сутнісною ознакою індивідуально-стильової своєрідності авторського прочитання й переосмислення першоджерел у творах Є. Карпенка є втілення специфічної фольклорно-виконавської манери інтонування й перенесення певної етнотрадиційної атмосфери на професійну музичну тканину. Так, поряд із широко застосованими у звуковій палітрі твору елементами етнохарактерної практики, що найчастіше опредмечуються в академічному опрацюванні (паралельний рух голосів, подвоєння, підголосковість), автор використовує нетемперованість звучання та притаманну для гуртового співу густу, «терпку» фонічну якість і колористичні прийоми. Серед останніх — акцентуація щільно-секундових нашарувань, фольклорно-хорових глісандо (мініатюра «Купала на Йвана»), споріднених з народно-виконавською аутентикою.

Яскравою творчою індивідуальністю майстра позначена інтерпретація календарно-обрядової пісні «Весняночка-паняночка» для мішаного хору. Провідний фольклорний образ в авторській трактовці набув жартівливо-ігрових ознак. Інтонаційна основа твору — етнотрадиційний імпульс (мотив-остинато в діапазоні кварта) набуває всебічного й активного ладогармонічного й тембрального розвитку. Композитор широко застосовує поліладові акордові комплекси, паралельний «стрічковий рух», ускладнений секундово-квінтовими нашаруваннями та «загострений» синкопованою ритмікою.

Самобутній фольклорний колорит, атмосферу різнобарвного народно-театралізованого дійства (з фантастичними елементами)

відтворює композитор у заключній обробці-сценці означеної збірки «Гу-ду-ду» (для жіночого хору). Композиторське вирішення обраного фольклорного образу (за авторською ремаркою «небувальщина жартівлива») дає підстави трактувати цей твір як хорове скерцо (швидкий темп, загальний настрій та характер розвитку образності, наскрізна будова із загальним фактурно-динамічним кресцено тощо). Інтенаційне зростання музичного матеріалу, спектр ілюстрованих засобів динамізації фольклорного першоджерела в цій мініатюрі зумовлюють спрямованість автора на створення фінальної, узагальнюючої частини циклу.

Поглибленню атмосфери емоційної відкритості, підкресленню фантастичних рис у творі сприяє використання автором специфічних вокально-виконавських артикуляційних прийомів (мелодекламація, шепіт тощо) та позамузичних засобів художньої виразності (тупотіння).

Мовностильова організація цієї жартівливої пісні в інтерпретації Є. Карпенка є прикладом утілення сучасних неофольклорних тенденцій. Тематичною й емоційно-змістовною основою твору є рухлива фольклорно-трихордова послівка (с-h-a), що зазнала наскрізного варіантно-остинатного розвитку. Первинно-стильовий комплекс (фольклорний тематизм «формульного типу») набуває поступового фактурно-динамічного й фонічного зростання. Автор значно розширює звуковий простір первинно-інтонаційної основи методом фактурних (квартово-квінтових, октавних) дублювань наспіву, використання паралельних тризвуків, щільно-секундового лінійного руху.

Отже, аналіз творів Є. Карпенка, запропонований у цій статті на матеріалі збірки «Хорові обробки пісень Сумщини», виявив характерні ознаки композиторської інтерпретації етнотрадиційного мелосу на інтонаційно-образному, стильовому й структурно-композиційному рівнях.

Головними принципами композиторського тлумачення фольклорної образності в означеному опусі Є. Карпенка є:

1) створення авторської художньої концепції на основі мовно-семантичного переосмислення та осучаснення (ускладнення) всіх параметрів первинної інтонаційної моделі;

2) змістова переакцентуація з первинного джерела на кінцевий авторський твір.

У пошуках філософського узагальнення національної мистецької спадщини, інтонаційного збагачення й художньої універсалізації етнотрадиційної образності автор використав синтетичний комплекс, що поєднує усталено-традиційні та креативні сучасні методи композиторської інтерпретації першоджерел.

Творче звернення сучасних митців до різних шарів етнохарактерної музики як до джерела оновлень авторського стилю, збільшення творів, зорієнтованих на етнотрадицію, інтеграція фольклорної архаїки з новітніми структурно-композиційними й мовними ресурсами сприяють розширенню уявлень про художні можливості композиторської інтерпретації, розвиткові індивідуально-стильових концепцій та, зрештою, семантичному збагаченню національно-стильового потенціалу загалом.

Актуальним та своєчасним напрямом подальших досліджень у сфері композиторської інтерпретації є, на нашу думку, висвітлення особливостей інтонаційно-жанрового й стильового переосмислення музичних першоджерел за допомогою сучасних комп'ютерних технологій, творчий потенціал яких недостатньо вивчений. Сучасного осмислення потребують твори нової генерації митців, креативні пошуки яких у контексті композиторської інтерпретації фольклорної образності спрямовані на радикальну модернізацію звукової палітри.

Список літератури

1. Белоненко А. Образы и черты стиля современной русской музыки 60–70-х годов для хора а cappella : статья / А. Белоненко // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. — Вып. 15. — М.: Л, 1977. — С. 139 — 152.
2. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / О. Бенч-Шокало — К.: Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. — 440 с.: іл. нот.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX века : исследование / Г. Головинский. — М.: Музыка, 1981. — 279 с.
4. Деревянченко Е. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем [Текст]: статья / Е. Деревянченко // Муз. мистецтво: Зб. наук. ст. — Вып. 4. — Донецьк: Юго-Восток, 2004. — С. 60-68.
5. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорівих творів українських композиторів ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / І. Коновалова. — Х.: ХДАК, 2007. — 19 с.
6. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития : монография / А. Лащенко. — К., 1989. — 149 с.
7. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці : монографія / І. Ляшенко. — К.: Муз. Україна, 1991. — 267 с.
8. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). — К., 1994. — 157 с.
9. Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка 1945–1980 : исследование. — М.: Сов. композитор, 1991. — 280 с.
10. Сохор А. Традиции и новации в творчестве Свиридова : / А. Сохор. // Вопросы социологии и эстетики музыки. Кн. III. : статьи и исследования. — Л. : Сов. композитор, 1983. — С. 262 — 302.

Надійшла до редакції 17.05.2012 р.

МЕТАМОРФОЗИ СТАРОДАВНЬОГО НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ В ЧАСІ

Розглядаються особливості метаморфоз народного музичного інструменталізму. Узагальнюються відомості про стародавній народний інструменталізм.

Ключові слова: бубниця, набат, накри, умільці, гуслі.

Рассматриваются особенности метаморфоз народного музыкального инструментализма. Обобщаются сведения о древнем народном инструментализме.

Ключевые слова: бубница, набат, накры, умельцы, гусли.

The article discusses the features in national musical metamorphosis instrumentalism. Generalization of information about ancient people's instrumentalism.

Key words: bubnitsa, nabat, nakry, craftsmen, harp.

Актуальність теми дослідження визначається посиленням у популярній музиці сьогодення інтересу до стародавнього народного музичного інструменталізму, що має своїм джерелом грецько-візантійську органологію, результатом якої є сучасний народний інструментарій.

Об'єкт розгляду є народний музичний інструменталізм в аспекті побутової цінності для життя народу.

Предметом цієї роботи є узагальнення нових відомостей про метаморфози народного музичного інструменталізму в часі.

Мета дослідження — охарактеризувати народний музичний інструменталізм, що відображає зв'язок часів старовини й сьогодення.

Конкретним завдання роботи є узагальнення даних про стародавній народний інструменталізм і закономірності його еволюції.

Її методологічна основа — методи історично-порівняльного аналізу, похідні від інтонаційного підходу Б. Асаф'єва, а також праці Д. Айналова, О. Белкіна, А. Бюхнера, М. Імханицького, М. Кондакова, О. Фамінцина, М. Фіндейзена.

Наукова новизна визначається теоретично домінуючою ідеєю сполучення греко-візантійських і слов'янських традицій у народному музичному інструменталізмі.

Практичне значення роботи зумовлене головною ідеєю дослідження — переосмислення народного музичного інструменталізму в контексті нових надбань сучасного музикознавства. Матеріали дослідження можуть використовувати викладачі й студенти гуманітарних вузів III — IV рівнів акредитації.

Під час розкопок Десятинної церкви в Києві, яку закладено в період хрещення Русі, серед багатьох давніх пам'яток були

знайдені два дзвони з литої коринфської міді. У літературних пам'ятках до XVI ст. трапляються слова «клаколи» або «дзвони» і «било» або «клепало», що означає дошку, в яку били калаталом, скликаючи людей [19, с. 88]. Ці літературні пам'ятки дозволяють дійти висновку, що церква розглядала народну музичну культуру як прибічника диявола, однак про саму музику й музичні інструменти відомостей обмаль і вони неточні. Поняття «бубниця» — тобто та, що б'є в бубен — можна знайти вже в Псалтирі з тлумаченням Феодорита (XI ст.): «Девиця бубниця схраняштя девство»... [4, с. 39–40]. Там же зустрічаємо й саму назву інструмента — «бубн» — і, порівнюючи текст наведеного псалма з давньо-єврейським, грецьким і латинським перекладами, з'ясовуємо, що в оригіналі цей музичний інструмент називається «тоф», а в перекладах — «тимпаном», або «тимпанум». Усі три назви можна віднести до одного й того ж типу ударних інструментів, що використовувалися виключно жінками в іудеїв, греків і римлян [7, с. 96]. Однак на основі вищесказаного не можна стверджувати, що «бубн» також належав до інструментів такого типу, оскільки на прикладах інших зіставлень ми бачимо, що перекладачі часто припускалися неточностей. Так термін «гуслі» протягом декількох століть використовувався для перекладу назв таких інструментів, як кіфара й ліра, що не було грубою помилкою, але так перекладали й назву органона, який означав у давньогрецькій мові будь-який музичний інструмент і навіть плектрум [8, с. 45]. Якщо взяти до уваги щойно з'ясоване значення грецького органона, то стає зрозумілим вислів «начнем бити сребренья арганы», а також усі похідні від нього — «варган», «єрган», «орган», які використовувалися для позначення будь-яких музичних інструментів, зокрема й ударних. В усіх літературних пам'ятках цього часу поняття «труба» плутають з поняттям «ріг», і єдиний правильний переклад «шофара», або «шойфера», як стверджує Срезневський, є тільки в «Книзі суддів Ізраїлевих» списку XIV ст. Троїцько-Сергієвої Лаври [10]. Не дивно, що грецький термін «кімбалон» — ударний інструмент-тарілки — трактувався в писемних пам'ятках того часу як «кімбол» або «кімвал» і був незрозумілим для перекладачів. Тому поряд з «кімболом бряцающим» можна зустріти таку нісенітницю, як «кімвали песненными вострубим». Такі факти можна зрозуміти, якщо звернутися до свідчень сучасників про рівень грамотності духовенства, для якого письменність була ремеслом. Усім відомі слова новгородського архієпископа XV ст. Геннадія, які через півстоліття повторив Стоглавий Собор: «Отцы их и мастера сами так же мало умеют и силы в божественном писании не знают, и учиться им негде» [21, с. 147]. І за таких умов доводиться дивуватися не самому невігластву, а результатам, яких досягли окремі особистості за його наявності. Відомо,

що переклади святого письма хибують на неточності з питань термінології музичних інструментів і застосовувати їх для наукових досліджень слід з великою обережністю. Можна визначити, що давньогрецький авлос перекладався термінами: «піпела», «піпола», «піщаль», «свірель», «сопель», «соплъ», «цівниця»; що слова «піпела», «піпола», «піщаль» вживалися також для перекладу терміна «органон», який часто змішувався з терміном «тимпанон» [2, с. 180]. Слово «ліра» означало як давньогрецьку ліру, так і свірель, а цівниця позначалася як авлос. У Толковій псалтирі до 1100 р. вона недвозначно означає струну музичного інструмента, а цівником називають того, хто грає на гусях або на лірі, але всі ці факти не роблять зрозумілішим те, якими були ці музичні інструменти [8, с. 49].

І тільки набагато пізніше, уже в період панування Москви, на основі порівняння музичних інструментів, які ще зберігалися в скарбницях, і описів їх сучасниками виникла можливість установити відповідність між родом і назвою інструментів. Таким чином, «набат турской, писан красками; набат кадной, писан клинцы; на нем кровля телятинная» виявився величезним мідним барабаном. Назва «набат» запозичена з арабської мови; там «набат» використовується для позначення всіх видів барабанів, за умови, що вони використовуються на весіллях або для звеличення пануючої влади. Очевидно, таке ж призначення було у набатів на території Русі. У літописах знаходимо музичний інструмент під назвою накра або накри. В арабському, курдському й персидському інструментарії — це пара невеликих глиняних литавр, але цей термін може стосуватися за окремих умов ударних інструментів будь-якого типу [8, с. 50]. Можна припустити, що накри дійсно були литаврами, тому що слово «литаври» вживалося в літописах як синонім накри; фактом є також і те, що глиняні литаври збереглися в народному інструментарії на території Росії до сьогодні під назвою накри [8, с. 51]. Турецьке слово тулумбаз, що означає «барабанчик», трансформувалося в назву ударного інструмента, але якого саме — невідомо. Описи варіюються від: «тулумбаз большой турской булатен, золочен, травы резаны на проем», — до: «небольшой ударный инструмент в виде чашки» [9, с. 6]. І єдине, у чому можна бути впевненими, це те, що сурна була не що інше, як персидська зурна — вид гобоя, а не труба, якою її хотіли бачити окремі вчені й поети. Цей інструмент зберігся до наших днів як народний інструмент на південних кордонах території Росії, а особливо на Кавказі [2, с. 181]. Таким чином, у термінології літописів стосовно музичних інструментів багато неточностей. Розглянемо зображення музичних інструментів на художніх пам'ятках тієї епохи. Безумовний інтерес викликає одна із фресок XI ст., що прикрашає

внутрішні стіни Київського Софійського Собору. На думку Д. Айналова, котрий вивчав зображення, вони: «исполнены, по всей вероятности, по княжескому заказу. Не подлежит, однако, сомнению, что художники, воспроизводившие эти сцены, были не русские, а византийцы, так как многие частности в их композиции указывают не на русскую, а совершенно иную жизнь и обстановку...» [1, с. 332]. Н. Кондаков, який проаналізував їхнє художнє завершення, відзначає: «Сюжет фрескового фриза изображает сцену в собственном смысле слова, во дворце на подмостках, специально для того устроенных, ряженые музыканты, паяцы и акробаты дают представление. Все одеты как гистрионы, ибо в Византии и музыканты из них же набирались. Согласно с древним византийским обычаем, о котором говорит Костантин Багрянородный в главе о готфских играх, музыканты образуют хоровод... внутри хоровода пляшут двое; один из них с платком в левой руке. Один из актеров тянет вверх завесу, которою был закрыт вход, чтобы впустить новую смену, паяца и арлекина. С правой стороны акробат на поясе поддерживает шест, по которому лезет мальчик... Ясно, что мы имеем перед собою обычные в этом дворце представления на праздники, преимущественно на святки, на торжество венчания и его годовщины, при формах послов, за пиром. Пока история этих театральных форм не будет разъяснена в деталях и не будут собраны разнообразные свидетельства о странствующих труппах в эпоху после падения Рима и уничтожения игрищ в Сирии и Александрии, восточная окраска этого бытового отдела остается темною... Посему отметим только и в этой сцене восточную, поднятую на бедрах тунику и разнообразные тюрбаны» [14]. Відзначимо, що інструментарій фрески — це горизонтальна флейта, пара труб або гобоїв (зображені нерозбірливо), арфа, лютня й тарілки. Усі перелічені інструменти використовувалися східними гістріонами. Не можна стверджувати, що такі ж інструменти застосовувалися й на території давньої Русі. Іноземні майстри, котрі писали фреску, імовірноше зображували ті інструменти, які були для них звичними, але які були не властиві для країни-замовника. Відомо, що київські князі та їх посли відвідували Візантію, ознаймлювалися з її побутом і зазвичай привозили різні предмети на батьківщину. У ті часи будівничими ставали виключно запрошені візантійці, духовенство й церковно-співоча практика була запозичена з Греції, а також із південно-слов'янських земель, які в культурному сенсі безпосередньо залежали від Візантії. Є свідчення про те, що в Києві у XII ст. існувала впливова іноземна колонія з культурами, які відрізнялися від місцевої [21, с. 149]. Однак високі культури, які не поділяли світогляду маси, не могли бути ні довготривалими, ні плідними.

Вище вже відзначалася неточність у термінології інструментарію. З письмових пам'яток відомі тільки два факти, коли музичні інструменти застосовували у військовій справі того часу, і що «Дьявол... пребавляя ны от Бога трубами и схоморохы и русальи» — ставлення церкви до світської музичної діяльності було негативним. Однак у «Повести временных лет» XI ст. є свідчення про те, що під час княжої трапези «гусльные гласы испоуцающе, другыя же оръганьныя гласы поюще и инем замарьныя пискы гласащем, и тако всем играющем и веселящемся, якоже обычаи есть прьд князем» [13, с. 200]. Але такі факти малозначимі для того, щоб надати уявлення про музичне життя того часу. На мініатюрах, що ілюструють письмові пам'ятки, не вдалося виявити музичного інструмента, який можна визнати «специфічно російським», — усі зображені інструменти тієї епохи є надбанням або сходу, або заходу. Зважаючи на вороже ставлення церкви до музичних проявів маси, а також на факт, що грамота в ті часи була ремеслом духовенства, складно уявити, що музичні інструменти із повсякденного побуту були б зображені в письмових пам'ятках. Підкреслимо, що давньоруське образотворче мистецтво було виключно церковним і становило частину обряду. Ритуалу і його обстановці давньоруський віруючий надавав значення догми і був схильний приписувати таємничу силу. До самого кінця XVI ст. «майстер гречин» був важливим фактором образотворчих мистецтв. Зважаючи на вищевикладені факти, можна припустити, що зображення музичних інструментів потрапили на сторінки письмових пам'яток не тому, що вони нерозривно пов'язані з побутом тодішнього життя, а саме через їх екзотичність.

Якщо ми звернемося до цитри й арфи — крилоподібної, трапецеподібної й овальної, види першої і трикутний тип другої збереглися в народному інструментарії на території Росії під назвою гуслі [20, с. 96]. Але не слід забувати про те, що ці інструменти були обов'язковим надбанням інструментарію і Сходу, і Заходу того часу. Вони з'являються в ілюстраціях письмових пам'яток як атрибут царя Давида [8, с. 102], пізніше в руках святих і пророків, однак, нема жодних доказів твердженню М. Фіндейзена, що «только гусли... брались миниатюристами из действительной жизни (Новгорода, Москвы), а остальные инструменты... писались по заграничным трафаретным образцам, так как их подлинников ни новгородские, ни московские мастера видеть не могли» [20, с. 85]. Однак, як констатує той же автор: «Ни гудка, ни домры, ни волынки, ни подлинно народных дудок, сопелей и свирелей мы не встречаем» [20, с. 86]. Відтак незрозуміло, чому саме гуслі повинні бути винятком? Слід відзначити, що навіть у пам'ятках XVI — XVII ст. слова «гуслі» трактуються як «скрипица»; «гусль» як «гарфа, цытра»; «скрипица» — «гусли»; «скрыпица» — «гусли

или лира»; «гарфа» — «гусли, скрипица, стих ангельський»; ні «цитра», ні «цитра» взагалі не пояснюються. Усі свідчення знаходимо в так званих азбуковниках, мета яких була тлумачити «неудобь сказуемое» і «неудобь познаваемые речи» [5, с. 26]. Першим речовим доказом наявності цитри, або трапецеподібних гусел, у народному побуті ми знаходимо на ілюстрації в книзі «Подорожі Адама Олеарія» (XVII ст.) Приклади, які наводить М. Фіндейзен з Євангелія — апракос 1358 р., не можуть бути доказами: ці зображення не пов'язані з контекстом [20, с. 115]. Шукати історичних доказів наявності гусел на основі народної творчості неможливо, тому що тексти міняються значно швидше, ніж музичні моделі, і ймовірно, що згадане в них поняття «гуслі» запозичене в пізніший період. Таким чином, і свідчення «Слова о полку Игореве» про наявність десятиструнних гусел у XII ст. не можна брати до уваги для сприйняття музичного інструмента як такого: поняття гуслі, як уже з'ясовано, було багатозначним, і кількість струн ніколи не визначала роду інструмента [9, с. 6].

Для доповнення наших знань щодо термінології музичних інструментів слід ознайомитися з такими тлумаченнями: бубен — це «тимпан», але тимпан перекладається як глас; лира — «скрипица», ківвал — «глас бряцало» — «обрязкальце, то, что брязчит, яко клепало»; цитра, фистула у органів, цимбал, арфа». Орган — «инструмент, орудие, гусли; зри лира», або «в писании наричется сосуд гудебный яже суть сия: труба, свирель, рог, тимпаны, кимвалы». Свирель — «пищалка, музыка невеликая наподобие лютне, Московская и тыж Грецькая, обще свистелка пастырская, зри сойль». Сойль — сойля — сойли: «сойель, пищалка, флетня, фуяра, дуда, сурма, жоломейка, фистула у органів, або регалов» [12, с. 15]. Навіть грецьке поняття «Муза» перекладалося «соплью» або «сопелью». Давньоєврейський музичний інструмент, атрибут Давида псалмоспівця, кінорр, який згадувався раніше, називався «кинира» або «киниры» і тлумачився як «лыри» або як «цитара, гарфа; у кинирры шумяще, на гарфах брянкаючи» [12, с. 16]. Цікаві визначення музики як такої: «гудения в гусли и домры в лири и в цинбалы, и прочая струны имущая, вся ця мусикия наричются и органы мусикийские»... «Мусикия, в ней пишется песни и кощуны бесовские, их же латины припевают к мусийских орган согласию, сиречь гудебных сосудов свирению» [14, с. 64]. При такому ставленні до музики й гармонія тлумачилась як «песни бесовские» — «песни безумнии», гімни — «песни бесовськіе» і зрозуміло, чому в середині XVII ст. був «учинен заказ крепкой», щоб «... и в гусли б и в домры и в сурны и в волынки и во всякие бесовские игры не играли, и песней сатанинских не пели, и мирских людей не соблажняли...» [8, с. 109].

«Умельцы» — представники народних музичних культур, які виникли з глибин язичницького світорозуміння, були серйозною перешкодою функціонуванню церкви. Літературна пам'ятка, яка написана близько 1400 р., доводить, що народна маса «и позевывает, и почесывается, и потягивается, и дремлет и говорит: холодно или дождь идет», коли треба йти до церкви, «а когда плясуны, или музыканты, или иной какой игрец позовет на игрище или сборище идольское, то все туда бегут с удовольствием... Это все мы охотно выносим, губя душу зрелищами; а в церкви есть и крыши, и защита от ветра, а не хотят придти на поучение — ленятся» [4, с. 41]. «Стоглав» у 1551 р. свідчить про дотримання звичаю, що зберігався протягом шестисот років. Умільці зазнавали переслідувань, музичні інструменти оголошувалися «бесовскими гудебными сосудами», організовані гоніння народних музичних культур, які були послідовниками і спадкоємцями язичництва.

Вплив скоморохів у Київській і Новгородській Русі був дуже великим, про що свідчать каральні заходи, до яких вдавалася церква в боротьбі з ними [18, с. 33]. Народні свята відбувалися всюди, часто за участю скоморохів — це можна простежити у соборних постановках митрополита Кирила Туровського 1274 р.: «Паки же цвехоном бесовская еще держаше обычаю треклятых Еллин, в божественные празники позоры некакы бесовския творити с свистанием и с воплем, с зывающе некы скаредныя пьяница...» [15]. Особливе вбрання скоморохів і їх маски також переслідувалися церквою. Літописець Переяславця Суздальського у XIII ст. порівнює «латин» зі скоморохами і зауважує: «И начаша пристроати себе кошули а не срачици и межиножие показывати и кртополие носить, и аки гвор в ногавици створше образ килы имуще и нестыдящися отынуд, аки скомраси» [3, с. 56]. Козьма Пражський повідомляє, що чеські поселенці ще в кінці XI ст. приносили весняні жертви богам у лісах, гаях і над джерелами, а також там, де вони за звичаєм ховали своїх мертвих, після поминок вони одягали спеціальне вбрання й маски, співали й радіннями намагалися заспокоїти тіні мертвих [5, с. 38]. Ці залишки обряду відродження й багато інших деталей про радіння скоморохів у ранніх російських письмових пам'ятках, а також поняття «скомрах-праведник» дозволяють припустити, що скомороство було у свій час могутнім таємним братством нехристиянської спрямованості [15]. Навіть коли проіснувавши протягом століть скоморохи вродилися в комічних лицедіїв, дослідник І. Беляєв підкреслює: «Они осмеливались являться на грустные жальники по старой памяти о каком-то некогда всем понятном обряде поминок с плясками и играми» [4, с. 50]. Проте проповідь духовенства не вщухала, і викликані нею силові заходи світської адміністрації

мали на скомороство негативний вплив. Крім цього, у народній творчості починав посилюватися вплив мандрівних калік, і скомороство, втрачаючи авторитет, почало дрібніти і згодом було зовсім знищене указом царя Олексія Михайловича.

Ще з Київського періоду відомо тільки про неприязне ставлення церкви до скоморохів, про що неодноразово йдеться в різних документах, Новгородський період надає про таке ставлення значно більше свідчень. Досліджуючи XV — XVII ст., М. Фіндейзен пише: «Новгород и Москва представляли два центра средоточия скоморошьяго дела. Во второй период этого времени первый начал вымирать, а второй — расширяться» [19, с. 111]. Крім скоморохів, у Новгороді розпізнавали ще гусельників, домерників і пісенників. У Москві скоморохи поділялися на ведмедників, гусельників, домрачєв, гудошників, смичників, струнників, ріжечників, пісенників. Слід відзначити, що ні в Новгороді, ні в Москві вони не займалися винятково скомороством. За Новгородськими письмовими книгами 1580 р. і як стверджує Фіндейзен, скоморохи обробляли землю, а згідно з Московськими письмовими книгами 1552 — 1589 рр., торгували і займалися кустарним промислом [19, с. 113]. Подвійність занять скоморохів дозволяє припустити, що скомороство в давні часи було таємним братством і таке явище подвійності занять можна спостерігати і в наш час в областях, де зберігається патріархальний побут. Необхідно зазначити, що в таких місцях матеріальна частина занять розглядається як професія, а духовна — як покликання.

На основі праць Беляєва, Кирпичнікова, Фамінцина, Фіндейзена, Імханицького можна дійти висновку, що між давньоруськими культурними центрами існувала певна спадкоємність. Новгород, який став впливовим ще в епоху Київської Русі, продовжував традиції скомороства. Згодом, утративши свою незалежність, він передав скоморохів Москві, і про їх «вивіз» збереглися свідчення сучасників [18, с. 93]. В уже згаданих «Мандрах Адама Олеарія» на ілюстраціях, крім трапецеподібної цитри, у руках скоморохів зображений ще й смичковий інструмент, який зник з побуту слов'янських народів території Росії у XIX ст. і був відомий під назвою гудок. Цей вид смичкового інструмента, який наука класифікує як заступоподібну скрипку, був завезений із Туркестану в Західну Європу не пізніше першої половини IX ст. [6, с. 69]. Він зберігся до нашого часу в киргизів, татар, на Кавказі, в Туркестані, Монголії, Албанії, Болгарії, Греції, Далмації й Македонії. За свідченням Олеарія, співи скоморохів на Ладозі в XVII ст. супроводжувалися музичними інструментами, які він називає «скрипкою» і «лютнею» [11, с. 202].

Музична культура Київської й Новгородської Русі мала історичні зв'язки як із Візантією, одним із важливих християнських

центрів середньовіччя, так і зі східними державами. Східний інструментарій, можливо, арабського походження, був добре відомий у давній Русі, а не тільки в Західній Європі [7 с.105]. Завдяки грецьким колоніям на півдні, Русь по своєму сприйняла спадок античної культури. Новгород з перших днів мав культурні зв'язки із Заходом, прогресивні сили Ренесансу відчуються в багатьох пам'ятках його мистецтва. З часів Київської й Новгородської Русі залишилися перші пам'ятки музичного мистецтва — це богослужебні книги з неіменною нотацією, що надає право стверджувати про початок історичного періоду Російської музичної культури. Про музичну культуру Києва й Новгорода взагалі, про музичну культуру в побуті, про військову музику, про музику епосу, музику в церкві, про музичний інструментарій все ж збереглися достеменні історичні свідчення в пам'ятках поезії, живопису й літописах. Однак у ранніх нотних записах Київського й Новгородського періодів трапляються тільки назви музичних інструментів і їх зображення, але достеменно не відомо, чи існували вони в побуті. Важливо, що залишки музичної творчості того часу є в сучасній культурі й досі. Тема інструменталізму в музичній культурі є дуже глибокою й глобальною, тому потребує подальшої розробки та дослідження.

Список літератури

1. Айналов Д. История древнерусского искусства / Д. Айналов. — К. : изд. Прохорова, 1915. — 720 с.
2. Арнаутова О. Музыкальные инструменты России / О. Арнаутова. — М. : Сов. музыка, 1987. — № 4. — С. 180–181.
3. Белкин А. Русские скоморохи / А. Белкин. — М. : Музыка, 1975. — 254 с.
4. Беляев И. «О скоморохах» Временник / И. Беляев. — СПб, 1854. — С. 39–61.
5. Бюхнер А. Музыкальные инструменты в разные времена / А. Бюхнер (на немецком языке). — Прага : Artia, 1957. — 550 с.
6. Гинзбург Л. Русский народный смычковый инструмент гудок и его предшественники / Л. Гинзбург (Исследования, статьи, очерки). — М. : Музыка, 1971. — 342 с.
7. Иконников В. Опыт исследования о культурном значении Византии в русской истории / В. Иконников. — К. : Мистецтво, 1969. — 367 с.
8. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах / М.Имханицкий. — М. : Р.А.М. им. Гнесиных, 2002. — 351 с.
9. Имханицкий М. О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции / М. Имханицкий. — М. : Искусство, Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах вып. 95, 1987. — С. 6–40.
10. Книга Исхода, по рукописи Троицко-Сергиевской лавры, XIV в.

11. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / А. Олеарий. (введение, перевод, примечание и указание А. Ловягина). — СПб, 1906. — 236 с.
 12. Петухов М. Народные музыкальные инструменты музея С-Петербургской консерватории / М. Петухов. — СПб : Академия наук, 1884. — 56 с.
 13. Повесть временных лет 6496, 6523, 6576, 6582 гг., по Лаврентьевскому сп., СПб, 1872. — 639 с.
 14. Савваитов П. Описание старинных царских утварей, одежд, оружия / П. Савваитов. — СПб, 1865. — 237 с.
 15. Секретные архивы музыкальных первоисточников СССР. № СК — 4 — 71. Срезневский И. Скомрах — Праведник : рукопись.
 16. Секретные архивы музыкальных первоисточников СССР, № В — 2409. Кондаков Н. Толкование лестничной фрески XI в. Киево-Софийского собора : рукопись.
 17. Секретные архивы музыкальных первоисточников СССР, № 13 — 201; № 13 — 201 — А. «Летописец Переяславля Суздальского : рукопись».
 18. Фаминцын А. «Скоморохи на Руси» / А. Фаминцын. — СПб., 1869. — 198 с.
 19. Финдейзен Н. Музыкальная старина / Н. Финдейзен (сб. статей и материалов для истории музыки в России вып. VI.). — СПб, 1903. — 250 с.
 20. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России / Н. Финдейзен (сочинение в 2-х т.). — М. - Л. : Музгиз, 1929. — 475 с. т.1.
 21. Экономцев Иоанн Игумен. Православие. Византия. Россия / И. Экономцев Игумен (сб. статей). — М. : Интербук, 1992. — 345 с.
- Надійшла до редакції 30.04.2012 р.*

УДК 781.68:788

А. В. ГЛАДКИХ

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Розглядаються специфічні особливості виконання різноманітних штрихів на духових інструментах.

Ключові слова: духові інструменти, атака, штрих, звук, азык.

Рассматриваются специфические особенности исполнения различных штрихов на духовых инструментах.

Ключевые слова: духовые инструменты, атака, штрих, звук, азык.

The peculiarities of different paces performing by wind instruments are analyzed.

Key words: wind instruments, pace, attack, sound, music, tongue.

Розкриваються актуальні питання, важливі для музичної педагогіки в перспективі. Розглядається один із засобів формування музичної виразності гри на духових інструментах, пропонуються ефективні форми та засоби педагогічного впливу на студента в процесі підвищення професіоналізму гри на духових інструментах.

Мета статті — у контексті формування виконавської майстерності гри на духових інструментах розглянути особливості одного із засобів музичної виразності.

Згідно із сучасною школою навчання гри на духових інструментах, засоби музичної виразності є найважливішими компонентами формування професійної майстерності музикантів-духовиків. До засобів музичної виразності належать: темп, динаміка, агогіка, штрихи. Розглянемо різноманітні штрихи та техніку їх виконання на духових інструментах. Але перш ніж звернутися до цієї проблеми, слід зосередитися на таких моментах, як виконавський подих, робота губ, атака звука або початкове звукодобування.

Якість звука, його тембральне забарвлення тісно пов'язані з диханням і роботою таких фізіологічних органів, як губи, язик, пальці рук і гортань.

Дихання джерело утворення звука, головна частина процесу звукодобування.

Як збудник коливань дихання змушує губи вібрувати. Робота органів дихання відбувається за участю дихальної мускулатури. У повсякденному житті процес дихання проходить природно, перебуваючи в прямій залежності від фізичних навантажень на організм, їх ритму й характеру, частоти й інтенсивності, може видозмінюватися, але основний принцип — повільний вдих і видих — залишається незмінним. Виконавське дихання швидкий вдих, потім затримка й повільний видих, контрольований самим виконавцем керується імпульсами центральної нервової системи, волею й свідомістю.

Суть виконавського дихання полягає в тому, що необхідно створити рівномірний повітряний стовп при будь-якому вдиху, «обіпери» його на діафрагму й м'язи грудного преса, а при видиху зберігати цю протидію (опору) до кінця.

Робота губ — одна з найголовніших і найскладніших дій процесу звукодобування.

Повітря, що проходить через губний отвір, змушує губи коливатися, викликає їхню вібрацію, що, у свою чергу, створює коливання звукової хвилі всередині трубки інструмента — майже під впливом губ відбувається перетворення енергії видиху на звукові хвилі [4].

Протягом тривалого часу уявлення музикантів-духовиків про роль язика обмежувалося тим, що його кінчик є своєрідним клапаном, який відкриває доступ струменю повітря в мундштук.

Але нещодавні дослідження довели, що язик — дуже важливий орган, який бере активну участь у всьому процесі звукоутворення [1, 4, 5, 16].

Початковий момент звукодобування зазвичай називають атакою.

Залежно від сили й характеру, які треба надати звуку, застосовують три види атаки звука: просту, тверду, м'яку й допоміжну.

Для кожного виду атаки характерна артикуляція певного приголосного, що й визначає її вид. Так, для твердої — «т», м'якої — «д», допоміжної — «к» і, відповідно, складів: «ту — та — ті», «ду — да — ді» й «ку — ка — кі».

Атака — початок звука, від її характеру та ведення звука залежить і його основна частина — форманта, тобто зона зосередження звукової енергії, здатність концентрувати всі складені тембральні відтінки звука, що збагачують загальне звучання інструмента [6, 7, 8].

Питання теорії й практики виконавства на духових інструментах почав досліджувати професор Московської консерваторії С. Розанов, котрий у 1938 р. написав перший методичний посібник «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах». У цій праці систематизовані різні дані зі сфери теорії й практики навчання гри на різних духових інструментах [19].

Значний внесок у застосування прогресивних методичних ідей зробили видатні виконавці й педагоги В. Блажевич (1881-1942 рр.) і М. Табаков (1877-1956 рр.).

В. Блажевич започаткував новий, прогресивний напрям у розвитку виконавства й педагогіки навчання гри на тромбоні, для якого створив великий інструктивний і художній репертуар. Крім того, В. Блажевич написав книгу «Школа коллективной игры на духовых инструментах», що є актуальною й сьогодні [2].

М. Табаков написав декілька навчально-педагогічних посібників, найвідомішими з яких є «Ежедневные упражнения трубача» і «Первоначальная прогрессивная школа для трубы» в чотирьох частинах. За видатні досягнення у виконавстві й педагогіці в 1940 р. йому було присвоєно ступінь доктора мистецтвознавства без захисту дисертації [20].

Серед праць, у яких розглядаються загальні закономірності теорії й практики навчання гри на духових інструментах, поширення набули книги:

М. Платонова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» (1958 р.), Б. Дикова «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1962 р.), А. Федотова «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1975 р.) [6, 7, 21].

До праць іншого напрямку, в яких наводиться диференційований виклад з питань методики навчання гри на конкретному

духовому інструменті (окремих методик), належать: «Вопросы теории и практики игры на валторне» (1957 р.) та «Пути совершенствования исполнительской техники валторниста» А. Усова (1965 р.), «Методика обучения игре на флейте» М. Платонова (1966 р.), «Методика первоначального обучения игре на фаготе» Г. Єрьомкіна (1963 р.), «Методика обучения игре на гобое» Е. Носирева (1971 р.), «Теоретические основы обучения игры на кларнете» К. Мюльберга (1975 р.), «Методика обучения игре на тромбоне» Б. Мажори (1976 р.), «Методика обучения игре на валторне» Я. Якустіді (1977 р.), «Методика обучения игре на трубе» Ю. Усова (1984р.), «Методика обучения игре на кларнете» Б. Дикова (1983 р.).[9, 11, 13, 14, 15, 19, 22].

Вагомим внеском у розвиток методичної науки про виконавство на духових інструментах стало написання наукових праць видатними українськими викладачами-виконавцями, такими як В. Апатський [1], В. Богданов [3], С. Горовий [4], І. Гішка [5], П. Круль [10], Г. Марценюк [12], В. Посвалюк [16], І. Пушечніков [17], Ю. Рудчук [18] та ін.

Штрихи — це вся сукупність технічних прийомів. Штрих (нім. *Der Strich*) — риска, лінія; *Strichen* — вести, протягувати. Спочатку цей термін використовувався для визначення прийомів гри, розподілу зусиль і ведення смічка на струнно-смічкових інструментах, але згодом «штрихи» стали використовувати під час гри на фортепіано й інших музичних інструментах, зокрема на духових.

Початок звуку (атака), характер його ведення, розвиток і закінчення — ці моменти і є технікою виконання штрихів. Під час гри на духових інструментах під поняттям «штрих» мають на увазі чіткі узгоджені, одночасні дії всього виконавського апарату — роботу губних м'язів, язика, дихання, пальців. Від синхронності цих елементів багато в чому залежать якість звуку, характер музики, що виконується, її виразність, стиль, узагальненість, образність, розмаїтість динамічних і тембрових відтінків. А сам вибір певних штрихів визначає зміст твору, втілений задумом виконавця.

Найчастіше штрихи поділяються на дві групи.

Перша група — штрихи, що виконуються твердою атакою з поєднанням звуків за участю язика; це — *деташе*, *маркато*, *мартеле*, *стакато*, *стакатисимо*.

До другої групи належать штрихи, що виконуються м'якою атакою чи без атаки за участю м'язів губного апарату, дихання та артикуляції; це *нон-легато*, *партато*, *легато*, *марковане легато*, а також технічні прийоми — *портаменто*, *фрулато*, *глісандо*.

Із розвитком музичної культури й виникненням нових стилів і напрямів у музиці значного поширення набули технічні прийоми, які використовують на практиці джазові музиканти; вони

ґрунтуються на роботі артикуляційного апарату й джазовому фразуванні.

Перша група штрихів — деташе (фр. *detache*, що означає «відокремлювати») — один із головних штрихів, які використовуються за будь-якої динаміки й у всіх регістрах.

Характерні ознаки деташе: енергійний, чіткий і визначений початок звуків, поєднаних між собою за участю язика. Цей штрих виконується твердою (простою) атакою, тривалість звука (стаціонарна частина) витримана цілком, рівномірна за силою звучання, закінчення звука м'яке, округлене, відкрите й без участі язика.

Виконується штрих деташе по кілька звуків на один видих, несильним поштовхом язика, паузи між звуками зведені до мінімуму (щодо темпу), звуковедення плавне, співуче, безакцентний перехід у наступний звук.

У нотному записі штрих деташе зазвичай ніяких позначень не має, лише іноді на нього вказує риска над чи під нотою.

Штрих маркато (*marcato* — у перекладі з італійської «підкреслюючи») — прийом виконання акцентованих звуків, відокремлених один від одного твердою атакою з деяким послабленням звука при закінченні.

Використання штриха маркато, особливо філірування, сприяє подоланню деяких технічних труднощів при переході з низьких на високі ноти і навпаки. При програванні широких інтервалів зручніше змінювати напруження губних м'язів, а також робити короткі й швидкі подихи, не порушуючи при цьому зв'язності музичної фрази. Оволодіння штрихом маркато позитивно впливає на закріплення активної, чіткої атаки звука. Навчитися цього допомагає програвання гам у повільному темпі, з різким відокремленням одного звука від іншого й посиленням початку звука. У нотному записі штрих маркато позначається маленькою вилкою, подібною до знака акценту.

Штрих маркатисимо — різновид маркато, виконується чіткіше, уривчастіше, ніж маркато, атака звука сильніша за інтенсивністю, філірування швидке, коротке, із деякою зупинкою перед наступним звуком. Струмінь повітря, що проходить через апертуру, інтенсивніший, а швидкість подачі повітряного струменя більша.

Акцентована атака змушує діафрагму різко стискатися та розширюватися, утримуючи при цьому напруження повітряного стовпа.

Програючи гами і вправи цим штрихом, виконавець домагається не тільки чіткої атаки і якісного звука, але й гнучкості губних м'язів і м'язів дихального апарату.

Штрих мартеле (фр. *martele*) ґрунтується на виразному виконанні окремих звуків, початкова атака звука акцентована,

карбована, уривчаста, тривалість звуку витримується з однаковою динамікою.

Для штриха мартеле характерна енергійна, тверда атака, що супроводжується інтенсивним видихом й активним рухом язика, закінчення штриха визначене, конкретне, різке, закрите.

Мартеле єдиний штрих, у якому в закінченні звука бере участь язик, що швидким поступальним рухом припиняє підходження повітряного струменя до апертури. За звучанням штрих мартеле нагадує стакато, але головна ознака мартеле — його ударність, тверде, грубувате звучання. У виконавській практиці застосовується лише іноді, у нотному записі позначається маленькою вилкою, зверненою вістрям угору.

Штрих стакато (*staccato*) — у перекладі з італійської означає «уривчасто») — один із часто використовуваних прийомів акцентованого виконання окремих коротких уривчастих звуків за допомогою гострих, швидких, повільних поштовхів язика методом твердої й допоміжної атак; закінчення звука відкрите, без участі язика.

Під час виконання стакато один звук відокремлюється від іншого паузами, причому, чим більша пауза, тим коротша й гостріша атака звука та його звучання, але найчастіше тривалість написаної ноти скорочується наполовину. Для правильного виконання штриха стакато необхідні швидкість і легкість рухів язика при атаці, а також їхня синхронність із роботою пальців. Стакато — поширений штрих серед трубачів. Програючи гами, вправи й п'єси у швидкому темпі, виконавець застосовує допоміжну атаку в подвійному й потрійному чергуванні.

У нотному записі стакато позначається крапкою над чи під нотою — це означає, що тривалість звуку скорочується наполовину, — або словом *staccato*.

Різновидом стакато є його похідне — *staccatissimo*. Цей прийом виконується твердою атакою, що має гранично короткий, гострий, уривчастий, сухий звук, закінчення звука закрите, ефект звучання при цьому штрихові дещо нагадує «щипок» — штрих піцкато на струнних інструментах. Позначається він коротким вертикальним клином, гострим кінцем, спрямованим до ноти, або словом *staccatissimo*.

Друга група штрихів: штрих *legato* — від італійського *legato*, що в перекладі означає «складно». Це один з основних засобів ведення звуку, прийом дуже зв'язного й плавного поєднання звуку, який створює відчуття, що кожен наступний звук зливається з попереднім. На слух штрих *legato* сприймається як єдине монолітне звучання музичної фрази. За допомогою цього штриха різні за висотою звуку поєднуються, надаючи мелодії співучості.

Це єдиний штрих, що виконується без атаки язика, однак язик бере участь у відтворенні початкового звуку й урегулюванні потоку видихуваного струменя повітря, змінюючи обсяг у порожнині рота залежно від висоти звуку. Правильне виконання штриха легато залежить від рівномірного й плавного видиху, чітких рухів пальців при зміні аплікатури, здатності губного апарату швидко і вчасно змінювати «позицію» свого настроювання так, щоб непомітно для сприйняття на слух відбувався перехід від одного звуку до іншого.

Штрих легато дуже виразний і зазвичай використовується для виконання кантиленних фраз. У нотному тексті він позначається словом *legato*, але найчастіше лінією, дугоподібно вигнутою нагору чи вниз, яка охоплює відповідну кількість нот.

Під час прочитання нотного тексту не слід плутати легато як штрих із графічно подібною до нього лінією, що позначає музичну фразу (фразувальна ліга).

До різновидів штриха легато належать:

1. Марковане легато, котре означає, що звуки, пов'язані лігою, акцентуються поштовхом повітря, який нагадує атаку. Марковане легато виконується без участі язика зі штовханням повітря на безупинному й плавному видихові і цим нагадує атаку. Цей штрих має важливе технічно-виразне значення — полегшує виконання залігованих широких інтервалів, при цьому не впливаючи на співучість звучання, його динамічність та декламаційність. У нотах позначається маленькою вилкою, подібною до акценту, але під лігою.

2. Штрих легатисимо передбачає ще зв'язніше виконання, ніж легато. Атака звуку ще м'якша, точніша, видихуваний струмінь повітря легкий і плавний, переходи зі звуку у звук додають музичній фразі легкості й співучості. Застосовувати штрих легатисимо бажано при невеликій силі звуку, при динаміці *piano* в коротких, співучих фразах.

3. Нон-легато (іт. *non legato*) — дослівно «не легато», тобто не складно. Цей штрих має акцентоване й співуче виконання, застосовується при невеликій силі звуку (від *p* до *mf*) для надання звучанню більшої м'якості й виразності. Між окремими, але співучими звуками під час виконання штриха нон-легато обов'язково мають відчуватися маленькі цезури (паузи), тривалість звуку повинна дорівнювати приблизно $\frac{3}{4}$, а пауза — $\frac{1}{4}$ частини написаної ноти. Атакування при штрихові нон-легато просте, трохи пом'якшене, подібне до атаки при штрихові *detache*, закінчення звуку м'яке, відкрите, без участі язика. У нотному тексті цей штрих позначається крапкою з рискою чи крапкою під лігою.

4. Штрих портато (іт. *portato*) — прийом абсолютно зв'язного виконання, м'якого підкреслення звуків, які тягнуться, об'єднаних

єдиним диханням. За ефектом звучання штрих портато нагадує деташе, а за ступенем зв'язності — легато, однак за засобами виконання значно відрізняється від цих двох прийомів. Штрих портато відрізняється від штриха деташе способом атаки звука. При штрихові деташе — атака звука тверда, при штрихові легато — поєднання звуків відбувається під впливом роботи губних м'язів та сили видихуваного струменя. Штрих портато є синтезом цих двох штрихів, під час виконання портато початок звука виконується м'якою атакою, що дозволяє досягти зв'язного характеру звучання. Поєднання наступних звуків виконується за допомогою язика, він немовби «підставляється» під потрібний звук, а губний апарат і дихання відіграють ту ж роль, що й під час виконання штриха легато.

Штрих портато застосовується найчастіше під час гри декламаційно-піднесеної музики, щоб надати їй особливої виразності. У нотному тексті він позначається рисками над чи під нотою, об'єднаними загальною фразованою лігою.

Крім наведених головних штрихів, під час гри на духових інструментах застосовуються певні технічні прийоми. Виконуються вони засобом поєднання твердої та допоміжної атак, тремоловання, ковзання звука. До них належать прийоми: портаменто, фрurato, глісандо. Іноді їх помилково відносять до штрихів, але вони є тільки складовою штриха, його серединою, тому що зачіпають лише «стаціонарну частину» звука, тільки в цих межах можуть відбуватися ковзання, тремоловання та плавне повторення звука.

Портаменто — (іт. portamento) — один із технічних прийомів ковзного поєднання звуків при переході одного звука в інший, тобто перенесення звука, зазвичай вгору, немовби повторення його з певною імпровізаційністю, свободою, уповільненим ковзанням до звука, на зразок короткого глісандо. Доречним є делікатне застосування цього тонкого, вишуканого прийому, що увиразнює виконання. Користуватися цим прийомом слід обачно, зважаючи на почуття міри музичного смаку, що притаманно досвідченим солістам-інструменталістам. Портаменто виконується штрихом портато або легато.

Так само портаменто може виконуватися й маркованим легато, причому дуже важливо не плутати прийом портаменто з плавним поєднанням одного звуку з іншим, коротким, глісандо.

Фрулато — (іт. frullato) — прийом виконання того самого звука, що швидко повторюється, подібний до тремоло смичкових інструментів. На мідних духових інструментах ефект тремоловання досягається завдяки вимові повторюваної букви rrrr (er) чи frrr (так звана «тріскачка»). Початок звука виконується твердою атакою, закінчення за участю й без участі язика.

Безупинне, швидко чергування тремолоючих звуків забезпечується певним напруженням язика, як то пропускає повітряний струмінь, то піднімається до піднебіння. Цим прийомом виконуються окремі звуки із застосуванням штрихів деташе та маркато. Користуватися фрулато доцільніше в середньому й нижньому регістрах, а у верхньому необхідно спочатку взяти звук, а потім його тремоловати. Під час виконання коротких за тривалістю звуків з динамікою звука *ріано* виконання прийому фрулато дуже складне. У нотному тексті фрулато позначається нотою з трічі перекресленим штилем або словами *frullato*, *flatterzunge* (Flat).

Прийом глісандо (іт. *glissando*) — послідовне заповнення інтервалу легким ковзанням по проміжних звуках; вентиляний механізм при цьому спрацьовує за допомогою плавного натискання клапанів. Цей прийом значно змінює звучання інструмента, надаючи йому специфічного тембрального забарвлення: то різкого, свистячого, верескливого, то гугнявого, затемненого, то м'якого, ніжнього, шелесткого. Але не всі відтінки чітко розрізняються, якщо півтони, що входять до складу будь-якого глісандо, виконуються інтонаційно не точно. Прийом глісандо використовується як тембральне забарвлення, як натуральний прийом звуконаслідування. У класичній нотній літературі він майже не трапляється, проте в джазовій музиці цей прийом посів одне з провідних місць у манері виконання як сольних, так і оркестрових партій.

Вібрато (іт. *Vibrato*) — дуже ефективний музично-технічний прийом. Це рівномірне коливання, що викликає періодичну зміну в невеликих межах висоти, гучності й тембру звука. Головне в цьому прийомі — чистота вібрато, тобто частота періодичних коливань на секунду. Природним і красивим вважається вібрато з частотою коливань близько 6–7 на секунду. Будь-яке відхилення від цієї норми дуже помітне на слух і створює враження інтонаційної нестійкості, коливання, тремтіння звука. Зміна відхилення звуку за висотою й гучністю, тобто розмах вібрато, помітна на слух. Сильне відхилення від основного тону звуку сприймається як детонування, фальш, що робить звучання інструмента неприємним і манірним.

Техніка виконання вібрато полягає в тому, що внаслідок зміни інтенсивності видихуваного струменя повітря, коливання губ, охоплених мундштуком, легкого привідкривання й закривання вентилів інструмента, а також коливального руху вперед і назад правою рукою, що знаходиться на клавішах інструмента, виникає незвичайне звучання, яке додає музиці, що виконується, особливого забарвлення, співучості та виразності. Важлива умова отримання гарного вібрато — легкість постановки мундштука на губах, велика частота пульсування повітря, що проходить через губну щілину, відсутність напруженості при звукодобуванні, розвинений

внутрішній слух. Характер музики сам підкаже необхідність вібрато: якщо це п'єса пісенного складу, то мелодія добре пролунає з вібрато, що наблизить її до звучання людського голосу, а в музичних епізодах, насичених сильними емоціями, вібрато цілком припустиме і навіть необхідне.

Вібрато не доцільне в ансамблевій грі та в музиці акордового складу, коли труба виконує суто гармонійну функцію. Користуватися вібрато в класичній музиці не радять і навіть вважають недоречним. А в джазі й музиці сучасних композиторів цей прийом широко використовується.

З темою, розглянутою в цій статті, пов'язано багато питань, і автор не претендує на повне їх висвітлення — він намагався розкрити найактуальніші з них, аби полегшити студентам освоєння непростой дисципліни, якою є спеціалізація.

Запропонована робота спрямована на вирішення проблем формування виконавської майстерності гри на духових інструментах, що сприятиме формуванню творчого мислення й стимулюватиме інтелектуальну активність студентів виконавських спеціальностей, допомагатиме в розкритті й відтворенні образного змісту творів на високому художньо-емоційному та технічному рівнях завдяки осягненню специфіки жанрового змісту, драматургії, композиції та стильових особливостей виконання. Перспективами подальших досліджень може бути вивчення специфіки музичної мови, особливостей фактури, прийомів виконання й відповідних засобів виконавської виразності.

Список літератури

1. Апатский В. Н. Основы теории методики духового музикально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430 с.
2. Блажевич В. Н. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра / В. Н. Блажевич. — М., : Музгиз, 1948. — 115 с.
3. Богданов В. А. История духового музыкального искусства Украины: от древних времен до начала XX века / В. А. Богданов. — Х. : Основа, 2000. — 173 с.
4. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Г. Горовой. — Донецк, 1998. — 220 с.
5. Гішка І. Формування амбушура трубача (традиції та базинг): дослід. / І. Гішка. — Львів: ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
6. Диков Б. А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков, В. С. Богданов. — М. : ВДФ, 1959. — 107 с.
7. Диков Б. А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков, А. М. Сердакан. — М., 1966. — С. 72-84.
8. Докшицер Т. А. Штрихи трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах / Т. А. Докшицер. — М., 1976. Вып. 4. — С. 15-27.

9. Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе / Г. Еремкин. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
10. Круль П. Ф. Вопросы происхождения и первичного развития духового инструментария / П. Ф. Круль. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2000. — Вып. 5. — 51 с.
11. Манжора Б. Г. Методика навчання гри на тромбоні / Б. Г. Манжора. — К. : Муз. Укр., 1976. — 111 с.
12. Марценюк Г. М. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні / Г. М. Марценюк : навч.-метод. посіб. — К. : ДП «Інформайїно-аналітичне агентство», 2007. — 351 с.
13. Мюльберг К. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті / К. : Мюльберг. — К., 1975. — 87 с.
14. Носирев Є. Р. Методика навчання гри на гобої / Є. В. Носирев. — К. : Муз. Україна, 1971. — 83 с.
15. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н. Платонов. — М. : Музгиз, 1958. — 48 с.
16. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : моногр. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУКіМ, 2006. — 400 с.
17. Пушечников И. Искусство игры на гобое : история, теория, методика, педагогика : учеб.-метод. пособ. / И. Пушечников. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
18. Ривчун А. В. Школа игры на саксофоне : для учащихся муз.учеб. заведений и для участников худож. самодеятельности. Ч. 1 / А. В. Ривчун. — М. : Сов. композитор, 1968. — 151 с.
19. Розанов С. В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. — М. : Музгиз, 1938. — [2-е изд., испр]. — 52 с.
20. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков. — М. : Издание ВУВК, 1946. Ч. 1. — 231 с.
21. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. С. Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
22. Якустиди И. Методика обучения игре на валторне / И. Якустиди. — К. : Муз. Украина, 1977. — 80 с.

Надійшла до редакції 29.05.2012 р.

УДК 001.8:[786.2:008]

А. Ю. РУМЯНЦЕВА

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Визначено систему методів дослідження піаністичної культури. Обґрунтовано основні методи та підходи, які дозволяють дослідити піаністичну культуру в різних аспектах як багатofункціональну систему.

Ключові слова: піаністична культура, науковий метод, науковий підхід.

Определена система методов исследования пианистической культуры. Обоснованы главные методы и подходы, позволяющие исследовать пианистическую культуру в разных аспектах как многофункциональную систему.

Ключевые слова: пианистическая культура, научный метод, научный подход.

The system of methods of research of pianistic culture is certain. Basic methods and approaches, allowing to investigate a pianistic culture in different aspects, are reasonable, as a multifunction system.

Key words: pianistic culture, scientific method, scientific approach.

Вибір правильної, тобто адекватної щодо предмета дослідження методології, належить до найважливіших проблем наукового пізнання, оскільки дозволяє вивчити предмет дослідження (у цьому разі — це піаністична культура) в різних аспектах, а також скоротити шлях до досягнення мети дослідження. Майже кожен дослідник будь-якого музично-мистецького явища у своїй практиці стикається з проблемою пошуку методологічного інструментарію, відповідного меті та завданням дослідження. Часто цей пошук стає каменем спотикання для науковців. Застосування правильної методології є суттєвою умовою успішного розвитку наукової діяльності, що саме й зумовлює актуальність цієї публікації.

Методологічні засади дослідження піаністичної культури деякою мірою означені в наукових працях О. В. Кононової, Н. Ю. Зимогляд, але питання методології висвітлені дуже стисло.

Для досягнення головної мети статті — визначення суми пізнавальних способів дослідження піаністичної культури — слід розкрити значення поняття «методологія», що зумовлено його суперечливими трактуваннями.

Так, у вітчизняній науковій традиції методологію розглядають як учення про наукові методи пізнання, як систему наукових принципів, на основі яких базується дослідження. Також її розглядають як теорію про структуру, логічну організацію, методи і засоби наукової діяльності.

Методологія (від «метод» + «логос») — це наука про вибір певної системи методів дослідження, тобто суми пізнавальних способів, прийомів, які сприятимуть створенню певної теоретичної наукової концепції.

Методологія як система наукових принципів, форм і способів дослідницької діяльності дозволяє:

- визначити способи здобуття нових знань про об'єкт і предмет наукових розвідок;
- забезпечити багатосторонність отримання інформації;

- скоротити шлях досягнення науково-дослідницької мети;
- сформувати концептуальний погляд на проблему на базі об'єктивних фактів;
- реалізувати логіко-аналітичний механізм наукового пізнання;
- сформувати систему наукової інформації на основі об'єктивних даних;
- збагатити теоретичний фонд науки введенням до наукового обігу нових термінів і понять;
- забезпечити уточнення та систематизацію понять і термінів.

Методологія має кілька рівнів, а саме: фундаментальний, загальнонауковий, конкретно-науковий або спеціальний.

Вищим рівнем методологічної науки є фундаментальна методологія, яка визначає загальну стратегію принципів пізнання будь-якого явища, виявляє зміст наукової діяльності взагалі, її взаємозв'язок з іншими сферами людського життя, розглядає науку у співвідношенні з практикою.

Так, діалектичний метод є універсальним для всіх наук. Його застосування дозволяє дослідити процес діяльності суб'єкта як творчий акт, який передбачає породження нових якісних результатів. Діалектичний підхід надає можливості обґрунтувати процеси диференціації й інтеграції, протиріччя між сутністю та явищем, змістом і формою та ін.

Загальнонаукова методологія використовується принаймні в більшості наук, оскільки будь-яке наукове відкриття має не лише предметне, а й методологічне призначення. Це стосується критичного перегляду існуючого понятійного апарату, передумов і підходів до інтерпретації досліджуваного матеріалу. До загальнонаукових принципів дослідження належать: історичний, термінологічний, функціональний, системний, когнітивний, моделювання та ін.

Конкретно-наукова або спеціальна методологія — це сума специфічних методів визначеної науки, яка є базою для конкретної дослідницької проблеми. Ця методологія зумовлює звернення до загальноновизнаних концепцій провідних учених у конкретній галузі науки.

Методологія дослідження піаністичної культури має свої особливості, які зумовлюються складністю самого предмета дослідження й необхідністю знаходження оптимальної відповідності методологічного інструментарію елементарному складу об'єкта, що досліджується.

Зміст статті зумовлений необхідністю обґрунтувати використання певних методів наукового пізнання для дослідження піаністичної культури. Узагальнено багаторічний досвід роботи автора з дисертаційним дослідженням «Піаністична культура Харкова

40-60-х рр. XX ст.». Вибір пізнавальних способів, використаних у зазначеній праці, детермінований особливостями взаємодії предмета й об'єкта, а також специфікою поставлених у межах авторської концепції мети і завдань.

Критерієм вибору тих чи інших методів дослідження стало й бажання об'єктивно відтворити сукупність найменш досліджених аспектів зазначеної проблематики. Запропонована автором концепція розвитку піаністичної культури Харкова в 40-80-ті рр. XX ст. в контексті еволюції музичної та загальної культури суспільства зазначеної доби також спричинила вибір певних методів дослідження.

Методологічна специфіка дослідження піаністичної культури значною мірою зумовлена й необхідністю культурологічного аналізу поняття «піаністична культура» через екстраполяцію на піаністичну діяльність основних характеристик такого масштабного явища, як культура.

Для дослідження особливостей розвитку піаністичної культури Харкова в 40-60-ті рр. XX ст. була використана сукупність фундаментальних, загальнонаукових і спеціальних методів та прийомів наукового пізнання, що дозволило сформулювати погляд на піаністичну культуру Харкова як на системне явище та важливу складову музичної культури України.

Оскільки фундаментальна методологія є вищим рівнем методології, діалектичний метод став базовим для цього дослідження. Застосування діалектичного методу пізнання уможливило розглянути піаністичну культуру:

- у динаміці розвитку;
- як результат суперечливої взаємодії традицій і новацій;
- у зв'язку теорії та практики;
- у процесі взаємодії об'єктивного та суб'єктивного, загального й окремого, зовнішнього та внутрішнього.

Саме діалектичний метод дозволив автору надати ретроспективний огляд становлення та розвитку піаністичної культури Харкова, простежити динаміку цього розвитку й визначити його основні етапи.

Зазначений метод допоміг також створити творчі портрети відомих митців харківської фортепіанної школи, зокрема, в їх виконавській та педагогічній діяльності було виявлено зв'язок теорії та практики, а також суперечлива взаємодія традицій і новацій.

Щодо внутрішнього аспекту піаністичної культури, то його можна трактувати (згідно з П. А. Сорокіним як ментальний досвід у фортепіанній діяльності, а саме: як виконавські та педагогічні принципи, методичні настанови, ідеї в дослідницькій діяльності, тобто все те, що належить до сфери ментальності піаністичної культури.

До зовнішнього аспекту, на думку автора, належать ті події та процеси, що впливали на розвиток піаністичної культури, а також ті, що відбувалися у творчому житті представників піаністичної культури, тобто «події, процеси, об'єкти, в яких втілюється, організується й реалізується внутрішній досвід» у піаністичній практиці [3, с. 35].

Застосування діалектичного методу зумовило використання принципів історизму й детермінізму. Принцип історизму став загальним підґрунтям усіх основних аспектів дослідження, а також незамінним у створенні загальної історико-еволюційної концепції дослідження й аналізу предмета дослідження в контексті конкретної історичної ситуації. Історичний метод дозволив дослідити процеси виникнення, формування й розвитку піаністичної культури в хронологічній послідовності.

Використання принципу історизму передбачає висвітлення минулого в його історичному контексті, з огляду на ті зміни, що відбувалися не лише з предметом дослідження, але й з усіма пов'язаними з ним процесами та явищами. Цей принцип потребує того, щоб історія не виглядала як випадковий набір подій. Фактичний матеріал слід використовувати як основу для загальних наукових висновків, що базуються на всій сукупності конкретних прикладів, а не на суб'єктивно вибраних, окремих, випадкових фактах.

Так, застосування принципу історизму дозволило виявити специфічні особливості розвитку піаністичної культури Харкова в конкретних історичних умовах, на тлі подій і процесів, що відбувалися в соціокультурному просторі країни.

Принцип історизму, зокрема принцип єдності історичного й логічного, конкретизує діалектичний метод: якщо історичне сприяє пізнанню хронологічних стадій розвитку піаністичної культури, то логічне, перебуваючи з ним у єдності, розкриває специфіку цього процесу на тлі конкретної суспільної дійсності.

Застосування принципу історизму неможливе без використання принципу об'єктивності. Цей принцип наукового дослідження зумовлений поглядом на історію будь-якого явища як на об'єктивний процес, який підлягає науковому пізнанню. Об'єктивність зобов'язує розглядати конкретні події та явища в усій їх складності, багатогранності й суперечливості. Саме з таких позицій досліджувався розвиток піаністичної культури Харкова, що дозволило висвітлити як позитивні, так і негативні аспекти цього процесу.

У дослідженні піаністичної культури Харкова був використаний принцип детермінізму як розуміння причинної зумовленості явищ і процесів. Цей принцип уможливив виявити не лише специфіку розвитку піаністичної культури Харкова в конкретний

час, а й визначити чинники, що її зумовлювали. Зокрема, зміна художніх парадигм, а також внутрішньої і зовнішньої політики в певну історичну добу відбивалась на особливостях розвитку піаністичної культури Харкова.

Одним з основних методів, що використовувався в дослідженні, став культурологічний, стосовно трактування якого автор ґрунтувався на наданій Л. А. Заксом загальній характеристиці застосування означеного підходу в музичній сфері [1, с. 13–14].

Використання культурологічного підходу дозволило:

- визначити типологізацію культури, тобто виділити усталені культурні системи з якісно своєрідним змістом, структурою, функціями, з унікальною цілісністю, просторово-часовою стабільністю, відносною відмежованістю від інших культурних утворень (зокрема такі, як піаністична культура Харкова);
- розробити нові поняття (такі, як «піаністична культура», «фортепіанна школа»);
- осягнути загальне і специфіку часткового (функціонування піаністичної культури Харкова як системи та її підсистем — виконавство, педагогіку, дослідницьку діяльність у фортепіанній сфері);
- визнати, що спадкоємність — фундаментальна закономірність будь якого культурного розвитку, зокрема розвитку піаністичної культури Харкова.

Культурологічний підхід застосований під час визначення загальної концепції роботи і змісту її розділів, в яких піаністична культура аналізується в соціокультурному контексті.

Застосування в дослідженні культурологічного підходу зумовило необхідність аналізу розвитку піаністичної культури з позицій:

- а) певного теоретичного розуміння;
- б) співвідношення із загальнокультурними тенденціями певної доби;
- в) виявлення закономірностей у цьому процесі;
- г) урахування історичної еволюції;
- є) зумовлення художніх і мистецьких процесів та подій історично соціальним контекстом;
- д) розгляду художніх творчих напрямів, течій, шкіл;
- е) визначення соціально-духовного призначення піаністичної культури та її соціокультурної необхідності.

Культурологічний підхід є надто важливим не лише для розуміння культури минулого і сучасного, а й для проектування культури близького і віддаленого майбутнього.

Крім того, культурологічний підхід у мистецтві, на думку М. С. Кагана, «...дозволяє побачити, що місце кожного з його

видів у світі мистецтв постійно змінюється залежно від того, якою мірою його образна структура відповідає соціально-психологічній побудові певного типу культури — співвідношенню в щоденній свідомості суспільства» [2, с. 67-68]. Так, використання в дослідженні культурологічного методу допомогло з'ясувати, що піаністична культура в радянській країні набула поширення і популярності лише в 60-ті рр. ХХ ст., а в повоєнний період найпопулярнішим було пісенне мистецтво.

Одним із головних у вирішенні поставлених у дисертаційному дослідженні завдань став метод системного аналізу, який дозволив охарактеризувати піаністичну культуру як складноорганізоване, структурно-функціональне ціле, «в якому кожен компонент залежить від цього цілого, тією чи іншою мірою є носієм загальнокультурного змісту і загальнокультурних (системних) властивостей, причому саме виникнення кожного конкретного компонента, його специфічний зміст і форма визначаються належністю до цього цілого, його значенням для соціального буття, функціонування і розвитку останнього» [1, с. 12]. Використання системного методу дозволило розробити теоретичну модель піаністичної культури як системи, а також визначити її структурні рівні, тобто елементи (підсистеми) функціонально пов'язані між собою.

Використання логічного аналізу та синтезу як методів засвоєння нових знань уможливило проаналізувати численні архівні матеріали й згрупувати їх за проблемним принципом, а також виявити нові факти, які розкривають особливості розвитку піаністичної культури Харкова в повоєнну добу та в подальший період розвитку.

Дедуктивно-систематичний метод — від узагальнення до конкретизації — дозволив визначити закономірності розвитку конкретних підсистем піаністичної культури на підставі знання закономірностей розвитку загального культурного процесу в зазначену добу.

Конкретно-індуктивний метод сприяв створенню концепції розвитку піаністичної культури Харкова в 40-80-ті рр. ХХ ст. на основі узагальнення численних документів та емпіричних фактів.

Метод компаративного аналізу дозволив зіставити різні етапи розвитку піаністичної культури та виявити в них загальне й відмінне, зокрема найважливіші тенденції, інновації. Також цей метод надав змогу порівняти педагогічні принципи відомих харківських педагогів та їх видатних учителів — представників різних фортепіанних шкіл.

Метод термінологічного аналізу допоміг визначити найсуттєвіші ознаки піаністичної культури як явища і сформулювати поняття «піаністична культура» та «фортепіанна школа».

Причинно-функціональний метод став основою під час розгляду піаністичної культури як багатофункціональної системи, усі підсистеми (елементи) якої функціонально пов'язані. Застосування цього методу підтвердило доцільність його використання «в процесі вивчення культурних синтезів, що пов'язані причинно або функціонально», на чому наголошував П. А. Соколін [3, с. 34].

Використання методу екстраполяції дозволило проєциувати характеристики дефініції «культура» на піаністичну діяльність для формулювання обґрунтованого визначення поняття «піаністична культура».

Когнітивний метод сприяв усвідомленню мотивації вчинків деяких представників піаністичної культури Харкова в умовах тоталітарного режиму на основі вивчення соціокультурної ситуації в країні в 40-80-ті рр. ХХ ст.

За допомогою методу моделювання була створена концептуальна модель розвитку піаністичної культури Харкова 40-80-х рр., а також графічна модель піаністичної культури як системного явища.

Для дослідження піаністичної культури Харкова 40-60-х рр. ХХ ст. характерним є поєднання теоретичного й емпіричного рівнів пізнання. Хоча головним став емпіричний рівень, проте розкриття теми потребувало теоретичного аналізу, оскільки ігнорування останнього може призвести до помилкових висновків. Наукове дослідження має ґрунтуватися не лише на фактах, зафіксованих у архівних документах і відображених у наукових публікаціях, а й містити їх теоретичне узагальнення. Поєднання цих рівнів пізнання дозволило сформулювати об'єктивніше уявлення про конкретні події, факти й закономірності, що досліджуються.

Комплексне застосування різноманітних методів та підходів зумовило репрезентативність одержаних результатів — досягнення поставленої мети.

Отже, інтегративна методологія (застосована в дисертаційному дослідженні), основана на використанні комплексу універсальних, загальнонаукових і спеціальнонаукових методів та підходів, дозволила сформулювати погляд на піаністичну культуру Харкова як на самобутнє системне явище та невід'ємну компоненту культурного простору України.

Визначений комплекс методів може стати інструментом для здійснення наступних наукових розвідок з аналогічних проблем, але зазначені способи наукового пізнання можуть варіюватися й оновлюватися, що передбачає перспективу подальших досліджень означеної проблематики.

Список літератури

1. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке / Л. Закс // Музыка — культура — человек : сб. науч. тр. — Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. — С. 9 — 44.
2. Каган М. Историческая динамика музыки в мире искусств / М. Каган // Музыка, культура, человек. — Свердловск : Изд-во Урал. Ун-та, 1988. — С. 65 — 80.
3. Сорокин П. Социальная и культурная динамика / П. Сорокин. — М. : Астрель, 2006. — 176 с.

Надійшла до редакції 19.04.2012 р.

УДК 784.4. 091

Ю. І. КАРЧОВА

**ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО
АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА (НА ПРИКЛАДІ ГУРТІВ
«ДРЕВО» І «ДАХАБРАХА»)**

На прикладах діяльності двох найвідоміших сучасних українських фольклорних гуртів аналізуються стан і напрями популяризації народного пісенно-ансамблевого виконавства.

Ключові слова: український пісенний фольклор, ансамблеве виконавство, гурт «Древо», гурт «ДахаБраха».

На примере деятельности двух наиболее известных современных украинских фольклорных коллективов анализируются состояние и направления популяризации народного песенно-ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: украинский песенный фольклор, ансамблевое исполнительство, ансамбль «Древо», ансамбль «ДахаБраха».

On the example of two of the most famous contemporary Ukrainian folk groups analyzed the status and direction of popularizing folk songs and ensemble performance.

Key words: Ukrainian folk songs, ensemble performance, the ensemble «Drevo», the ensemble «DakhaBrakha».

Українська народнопісенна традиція поринає в глибину віків. Видатний учений Д. І. Багалій у своїй ґрунтовній праці «Історія Слобідської України», надаючи витяг зі Статистичного огляду Слободсько-Української губернії (30-ті рр. XIX ст.), зазначає: «Українець більш здатний до мистецтва. ... Україна дає багато музиків, півчих...» [3, с. 174.]. Далі він цитує Г. Ф. Квітку-Основ'яненка: «Українець любить музику і до неї здатний і на голос без нот виучується грати на скрипці. ... Дуже гарно співають на церковних хорах. Українці завжди славилися гарними голосами, із них набирали півчих до царського двора» [3, с. 174.].

Ці твердження є актуальними й на початку XXI ст. Численні народні аматорські й професійні хори, ансамблі (гурти) народного співу, співаки-солісти, які володіють народною манерою виконання, — усе це є особливістю сучасного музичного мистецтва України. Творчі музичні колективи й солісти як автентичного, так і стилізованого напрямів є бажаними під час державних урочистостей на великих концертних естрадах і численних фольклорних фестивалях, конкурсах тощо. Цим і зумовлена актуальність цієї статті.

Об'єктом дослідження є сучасна народнопісенна культура України, предметом — виконавська діяльність гуртів «Древо» й «ДахаБраха» як представників двох основних гілок у сучасному фольклорному виконавстві.

Зі здобуттям українською державою незалежності постало нагальне питання ідентифікації української культури, зокрема музичної, як самоцінного явища світової культури в усіх його проявах — від творчості академічних композиторів і виконавців до історичних музично-фольклорних надбань.

Народний спів посідає значне місце в українській музичній культурі. Маючи багатомісячну історію, безпосередній зв'язок із формуванням та розвитком етносу, його світогляду, історичного шляху, народний спів розвивається протягом століть, зберігаючи первинні ознаки та набуваючи нових. Народна пісня відображає істотні елементи, жанрові ознаки народного співу, котрі не завжди можна виявити за готовими фольклорними записами. Це пов'язано з тим, що художні прийоми та виконавські засоби фіксуються власне в процесі співу. І тільки в процесі виконання простежується їхнє формування й розвиток.

Стрімкий вихід в останні два десятиріччя на міжнародну мистецьку арену української музичної культури не як невеликої, хоча й потужної, складової культури народів СРСР, а як самодостатньої, високохудожньої, з давнім міцним народним корінням, сприяв, попри всі економічні й політичні складнощі й перипетії, сплеску активності у сфері народного музичного мистецтва, яка полягає в зацікавленості вчених-фольклористів у збиранні, вивченні й збереженні народнопісенних надбань, запровадженні численних фольклорних свят і фестивалів — майже в кожному регіоні України, створенні численних фольклорних колективів різної творчої спрямованості, різного підпорядкування й різної філософії, для яких спільним є природна творча зацікавленість рідним корінням, історією, побутом, культурою пращурів.

Двома основними напрямками розвитку ансамблевого фольклорного виконавства, що визначають фарватер діяльності переважної більшості сучасних гуртів, від аматорських до професійних, є:

– автентичне виконавство з точним, навіть скрупульозним дотриманням «букви закону» — народнопісенних зразків у їхньому первісному вигляді, найяскравіше презентоване гуртом «Древо»;

– творча переробка народних зразків, так би мовити їхнє «осучаснення» — через додавання пружного ритмічного інструментального супроводу, який збагачує та висвітлює нові грані фольклорного зразка, іноді через зміну темпів, шарування різних мотивів, що найбільш багатогранно можна відчути у творчості гурту «ДахаБраха».

Один із найстаріших в Україні фольклорних ансамблів, який створено 33 роки тому й активно діє й донині, користуючись повагою як практиків — виконавців фольклору, так і дослідників фольклористів, а також набувши заслуженого міжнародного визнання, є київський гурт «Древо». Цей колектив, який поєднує дослідників і виконавців української народної музики, існує з 1979 р. (під назвою «Древо» з 1988 р.). Його беззмінний керівник — етномузиколог Євген Васильович Єфремов, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Є. В. Єфремов був одним із фундаторів нового напрямку в музичному мистецтві України. У 1985 р. він став завідувачем кабінету народної творчості Київської державної консерваторії, на прикладі багаторічної діяльності очолюваного ним ансамблю цей музикант продемонстрував слухачеві селянську традиційну пісню як глибоке й повноцінне явище, що базується на засадах питомих локальних традицій і не потребує додаткової обробки, яка притаманна більшості академічних народних хорів.

Репертуар «Древа» складається з пісень, зібраних його членами під час етнографічних подорожей. Ліричні й обрядові пісні Полтавщини, Рівненщини, Черкащини, Київщини, Чернігівщини та Сумщини виконуються капелою або без музичного супроводу, або з мінімальним. При цьому музиканти намагаються відтворити звучання народної пісні в автентичному вигляді, з усіма агогічними й інтонаційними нюансами її побутування.

Свою діяльністю фольклорний гурт «Древо» відкрив новий напрям у музичній культурі України, продемонструвавши світові традиційну сільську музику українців як повноцінне й самобутнє мистецьке явище, яке не потребує обов'язкової композиторської обробки. До складу групи входять студенти, випускники та викладачі НМАУ. Очолювані Є. Єфремовим, ці подвижники понад 30 років тому першими в Україні поставили за мету глибоко пізнати, практично засвоїти та правдиво відтворювати народні пісні, зберігаючи у своєму співі регіональні стилістичні ознаки досліджуваних традицій. Основною науковою базою й джерелом оригінального репертуару «Древа» стала активна експедиційна

та науково-дослідницька робота учасників ансамблю на території Центрального й Західного Полісся, Лівобережного Подніпров'я, Східного Поділля. Особливою заслугою ансамблю є постійна увага до фольклору Чорнобильської зони. Крім того, на основі музичного матеріалу фольклорних експедицій за участю «Древа» створені такі серйозні мультимедійні диски, як «Берви» та «Зелений шум Полісся».

Важливим принципом роботи групи є прагнення уникати механічного копіювання отриманих в експедиціях музичних зразків. Пісня у виконанні «Древа» щоразу варіантно оновлюється, залишаючись, однак, тією ж самою. Це стало можливим завдяки створеній Є. Єфремовим спеціальної методики мелодичного варіювання, що ґрунтується на визначених ним закономірностях перебування пісні в автентичному середовищі. Для творчої діяльності «Древа» характерним є поєднання глибокої наукової достовірності у відтворенні народної пісні з власним виконавським стилем, академічного рівня майстерності з імпрізаційною безпосередністю й емоційністю співу. Слід зазначити, що набуття досвіду співу та гри, наближених до стилю традиційної автентики студентами історико-теоретичного та композиторського факультетів НМАУ, стало новим заходом у педагогічній роботі кафедри музичної фольклористики, де курс традиційного співу беззмінно викладає Є. Єфремов. На кафедрі музичної фольклористики склався комплекс навчальних дисциплін, які забезпечують підготовку високопрофесійного дослідника-етнографа й виконавця зразків зібраного музичного фольклору: фах, лекційний курс українського музичного фольклору, етноінструментознавство, індивідуальна практика транскрипції вокальної та інструментальної музики, музично-етнографічна практика (для фахівців), традиційний спів, гра на традиційних інструментах, методика комп'ютерного опрацювання архіву (для фахівців). Із формуванням магістратури було також уведено магістерський курс «Сучасні проблеми та методи етномузикології» [9].

До нинішнього складу «Древа» входять Євген Єфремов і його талановиті вихованці різних часів: Олена Шевчук, Ганна Коропниченко, Тетяна Сопілка, Ганна Охрімчук, Сергій Охрімчук, Юрій Пастушенко, Наталія Сербіна, Валерій Ступницький, Дмитро Полячок [5].

Окрім постійних виступів у різних регіонах України, колектив бере участь у численних мистецьких фольклорних заходах (свята, фестивалі, спеціальні проекти тощо) в Бельгії, Грузії, Польщі, Росії, Франції та в інших країнах. В Україні, Польщі, США та Франції випущені аудіокасети й диски із записами ансамблю. У цих же країнах Є. Єфремов та інші учасники колективу постійно проводять майстер-класи.

Спільним проектом «Древа» й театру «Дах» у Центрі сучасного мистецтва (далі ЦСМ) у Києві став музичний спектакль «Кам'яне коло» (фольк-опера), режисером якого була надзвичайно обдарована людина — засновник, продюсер, художній керівник, режисер, актор ЦСМ «ДАХ» Владислав Троїцький. Прем'єра «Кам'яного кола» відбулася у вересні 2002 р.

Ансамбль «Древо» можна вважати засновником традиції автентичного виконання не лише української народної пісні (його послідовниками стали такі гурти, як: кіровоградська «Гілка», київські колективи «Божичи», «Володар», «Буття», «Отава», ансамбль автентичної інструментальної музики «Надобридень» та ін.), а й польської, адже за прикладом і під безпосереднім впливом цього київського колективу в 1990-х рр. розпочався фольклорний рух у Польщі. В Інтернеті гурт «Древо» презентований п'ятьма дисками: «Пісні з України» (2 диски — 1998 і 2000 рр.), «Рай розвився. Християнські мотиви в українському фольклорі» (2001 р.), «Дякую» (Франція, 2002 р.), «Ой там за морями» (2007 р.).

Анотація до альбому «Рай розвився» найточніше розкриває, на наш погляд, виконавське кредо «Древа»: «Ми вже неодноразово мали задоволення впевнитися, наскільки своєрідним і чесним явищем є гурт «Древо». Не дуже багато гуртів можна поставити з ним поряд і сказати — так, це правдива музика у чистому вигляді. Хоча, здавалося б, ну яка може бути неправда, якщо гурт виконує автентичний пісенний матеріал без жодної художньої обробки. Але, як свідчить досвід, є гурти, у виконання яких закрадається хоч би й невеликий, а фальш. І є такі гурти, як ось «Древо», чиї роботи можна вважати зразком і взірцем. Та навіть якщо відставити високу професійність гурту — все одно, він залишиться серед кращих. Бо «Древо» співає не просто професійно, а так людяно, живо, так по-справжньому, що практично одразу відчуваєш себе частиною дійства, частиною живого простору, у якому існує цей спів. І, як на мене, саме така можливість правдивого підключення до автентичного простору є справжнім дивом, якістю, за яку можна було б вибачити і недосконале виконання — якби воно було недосконалим. Але — «Древо» співає безпомилково. До речі, обов'язково зверніть увагу на тему альбому. Тут дуже цікаво, яскраво проілюстровано переплетіння язичницьких коренів та християнських тем. Показово, що результат синтезу не належить жодній з цих двох площин — він розвиває власний рай, пробачте, на каламбурі» [2].

Експериментальні постановки В. Троїцького в театрі «ДАХ» ЦСМ і досвід роботи з гуртом «Древо» сприяли виникненню на базі «ДАХу» нового творчого колективу — фольклорного ансамблю «ДахаВраха» («Dakha Brakha», 2004 р.). За словами учасника цієї групи Марка Галаневича, «...ідею нашого шляху розвитку

придумав Владислав Троїцький, який пробував робити експерименти з українським фольклором. По-перше, то була вистава «В пошуках втраченого життя» з колективом «Божичі», який співає автентичні пісні. По-друге, постановка «Камінне коло» з такими мастодонтами автентичного співу, як «Древо». Але у Троїцького виникали труднощі при роботі з ними, тому що він хотів зміщувати акценти в піснях, аби вони звучали інакше. Наприклад, він казав, що треба виконати фрагмент втричі швидше, або іншими голосами, або під дивний ритм. Цих виконавців можна також назвати науковцями, дослідниками старовинних пісень, і, звісно, з їхнього боку виникала протидія, бо вони хотіли зберегти звучання пісні у тому стані, який є в народі» [8].

Вихованець режисерсько-акторського факультету Російської академії театрального мистецтва (в минулому — «ГИТИС») В. Троїцький (за першою вищою освітою радіотехнік) паралельно з офіційними заняттями в Москві проходив у Києві в ЦСМ практичну мистецьку школу заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Державної премії СРСР і премії ім. Амвросія Бучми, патріарха українського театру, видатного режисера Володимира Миколайовича Оглобліна (1915-2005), спектаклі якого («Моя професія — синьйор з вищого світу», «Благочестива Марта», «Дикий ангел», «Трибунал», «Безталанна», «Васса Железнова», «Санітарний день») знали й пам'ятали всі відвідувачі театру ім. І. Франка 1970–1980 рр. Останнє десятиліття життя й творчості В. М. Оглобліна, який і на дев'ятому десятку років свого життя був сповнений численних творчих замислів і пошуків, подарувало цьому провідному майстру української сцени можливість реалізовувати їх на сцені «ДАХу» [7]. Так, В. Троїцький як актор грав у багатьох київських спектаклях В. М. Оглобліна, творчо спілкувався з цим видатним майстром і саме його подав найпершим у переліку своїх театральних учителів [4]. Про корисність для молодих акторів школи Оглобліна свідчать успіхи «ДАХівців» на різноманітних міжнародних фестивалях і те визнання, якого набуває зі своїми творчими проектами художній керівник Центру, талановитий режисер і актор В. Троїцький, котрий трепетно й шанобливо навчався в Майстра, хоча одночасно шукав свій власний шлях у мистецтві. Саме такий принцип характерний і для діяльності гурту «ДахаБраха», творчість якого базується на глибокому вивченні й засвоєнні досягнень старших колег і торуванні нової власної дороги.

Хаос-гурт «ДахаБраха», за визначенням засновника й ідеолога цього ансамблю В. Троїцького, створений ним за власним авторським проектом — «шекспірівський цикл» з трьох вистав «Україна містична» («Пролог до «Макбета», 2004 р., «Річард III. Пролог», 2005 р. та «Король Лір. Пролог», 2006 р.), швидко переріс своє первісне призначення та згодом став самостійною яскравою

творчою одиницею з неповторним мистецьким обличчям. Слід відзначити, що дві з трьох вистав «України містичної» за участю «ДахаБрахи» поставив В. Троїцький ще за життя В. М. Оглобліна. А музична частина наступного аудіо-музично-візуально-театрально-філософського проекту В. Троїцького «ГогольFest» (2007 р.), який у цьому році відбудеться вже в'їяте, базувалася й базується нині саме на виконавській специфіці гурту «Даха-Браха».

За офіційним сайтом групи, ця назва чудернацька й автентична водночас. У ній можна почути такі слова, як «давати» й «брати» зі староукраїнської мови, у цій назві звучать і виграють як самодостатні акорди однієї єдності й «Ра» — сонце, і «брама» — во-рота, вхід, і «Брахма» — Верховний Бог творіння індуїзму, душа-Птаха, й просто «Дах» — як місце створення самої групи [6].

До складу групи входять Ірина Горбань (артистичний менеджер колективу), Ніна Гаренецька (вокал, віолончель, басовий барабан), Ірина Коваленко (вокал, джамбе, перкусія, басовий барабан, жалійка, волинка, флейта, бугай, акордеон, електронні клавішні інструменти), Олена Цибульська (вокал, перкусія, басовий барабан, гармошка) та Марко Галаневич (вокал, дарбука, табла, діджеріду, тромбон, акордеон). Це далеко не повний перелік інструментів, що використовуються групою, оскільки в практиці в кожній новій композиції колектив може задіяти якісь нові фарби, тембри, необхідні для створення того чи іншого образу, настрою, психологічного стану. Так, гурт зібрав багату колекцію екзотичних ударних інструментів чи не з усіх континентів, які використовуються ними часто, проте в кожному конкретному разі завжди виправдано й доцільно. У різних композиціях «ДахаБрахи» застосовуються й численні шумові інструменти: такі, що імітують звучання дощу та вітру, український бугай, буддійський гонг тощо. Усі учасниці групи здобули освіту музикантів-фольклористів і мають особистий досвід пошуку в різних регіонах України автентичних зразків музичного фольклору, які використовуються потім «ДахаБрахою» в концертній практиці. Єдиний чоловік гурту, філолог за освітою, є не менш обдарованим музикантом і співаком, а також своєрідним «прес-секретарем» колективу, який найчастіше дає інтерв'ю кореспондентам різних видань, оберігаючи своїх колег-жінок від цього часто обтяжливого обов'язку.

Із часів заснування (2004 р.) гурт «ДахаБраха» неодноразово гостролював із концертами та фестивальними виступами майже в усіх регіонах України, а також у Росії — від Москви (виступ у концерті на Красній Площі) та Петербурга до Шушенського й Улан-Уде), у 15 країнах Європи, а також Канаді, Китаї, Австралії. У цьому солідному переліку чільне місце посідає й Харків, де ансамбль слухали як на клубних концертах, так і на фестивальній

сцені «Печенізького поля» (2006 р.) та великого залу ХНАТОБу ім. М. В. Лисенка (спільний концерт із білоруською групою «Port Mone», 2011 р.). У творчому доробку гурту концертний альбом «Надобранич», три студійні диски («Ягудки», «На межі», «Light») та спільний з «Port Mone» альбом «Хмелева Project».

Серед багатьох престижних виступів колективу останніх років — участь у фестивалі джазового піаніста зі світовим іменем Данила Крамера «Сніжний Jazz», у найцікавішому в Україні джазовому фестивалі «Koktebel Jazz Festival», співпраця з білоруською групою «Port Mone», фінським акордеоністом і барабанщиком Кіммо Похьоненом (в Інтернеті представлені чотири сумісні записи), відомим співаком-афроамериканцем Карлом Фріенсоном, іншими цікавими музикантами й колективами.

Результатами таких творчих контактів «ДахаБрахи» є створення з вищеназваними музикантами нових креативних програм і сумісні виступи в численних концертах. Так, про співробітництво з групою «Port Mone» самі учасники українського гурту надають таку інформацію: «Драматизм пісень, які побудовані на основі фольклору, а також багатоголосся «ДахаБрахи», в поєднанні з атмосферними музичними полотнами білорусів, перетворили роботу над спільним проектом у неповторний експеримент» [6]. Український ансамбль експериментує з жанрами, стилями, етнічними мотивами, а останнім часом навіть з англомовними текстами. Тому колектив є бажаним учасником фестивалів різноманітних напрямів — від традиційного етнічного виконавства до етно-репу, етно-джазу тощо. Як приклад удалого експерименту гурту наведемо об'єднання й нашарування в композиції «Дівка Марусечка» з альбому «На межі» народної автентичної теми й геніальної композиторської стилізації (епізод із «Щедрика» М. Леонтовича), що сприяє динамізації слухацького сприйняття цієї композиції, виявляє несподівані нові відтінки обох мелодій.

«ДахаБраха» не намагається представляти на міжнародних фестивалях усю українську націю, а презентує одну з можливостей існування сучасної музики. Самі учасники ансамблю вважають, що «Україна — це країна, що дезорієнтована географічно, держава — політично, а етнос — культурно. Народницька ідея типу «Хто ми є, якого роду/племені діти?» — відгонить недоречним пафосом і сентиментальністю, постмодерні розвінчання національних кумирів просякнуті уразливою іронією й цинізмом. І те, й інше — беспорядні тактики, бо без духовного зерна будь-яка стратегія безплідна. В Україні бракує сакральної ідеї, ідеї об'єднуючої. Проте сакральна ідея полягає не в реставрації традиційних форм побутування й мислення народу, а насамперед — у створенні нового міфу про самих себе. І цей процес самотворення, як і будь-який містеріальний акт, проходить через руйнацію віджилого

уявлення, а саме — уявлення українців про себе як провінційну націю, залежну, упосліджену, пасивну» [6].

Поєднання виконуваних зразків музичного фольклору з вшуканим, іноді несподіваним аранжуванням (тембровим, ритмічним, динамічним тощо) справляє враження миттєвості творчості ансамблю, залучає вдячних слухачів до співтворчості.

Як говорять про себе самі учасники ансамблю, «...у нас є проблеми з арт-критикою, ми не можемо самі адекватно оцінити, що відбувається. Лише за допомогою зовнішніх оцінок формується якийсь міф про гурт. Плюс, звичайно, в Україні є дуже величезний комплекс неповноцінності, меншовартості. Поки нам ззовні не скажуть, що це якісний продукт, ми в це самі не повіримо, тому що ми не віримо в самих себе. Як правило, ми самі себе «стісняємося» (так у тексті оригіналу — Ю. К.)» [1]. На жаль, дійсно талановитих, проте «неформатних» для телебачення або радіо сучасних українських груп набагато більше цінуються не в себе на Батьківщині, а за кордоном. Такий стан характерний і для «ДахаБрахи», яка на сьогодні головне морального й матеріального визнання набула в Росії, де їй в 2010 р. було присуджене Гран-Прі найпрестижнішої російської премії ім. Сергія Курьохіна в галузі сучасного мистецтва «Поп-механіка» (Санкт-Петербург). Це та інші досягнення групи, відомої нині майже в усьому світі, дозволили журналу «Шо» назвати «ДахаБраху» «найціннішим українським культурним експортом» [8].

Отже, на прикладі двох найвідоміших і найяскравіших гуртів у сучасному мистецькому просторі України — «Древа» та «ДахаБрахи» — можна виявити основні тенденції презентації фольклорної спадщини: достойний поваги шлях відродження автентичного виконавства й не менш цікаве, можливо, в чомусь дискусійне, виконання фольклорних зразків в «осучасненому» експериментальному варіанті. Обидва вони мають право на існування, оскільки слугують одній головній меті — пропаганді невмирущого усного народного спадку, на якому базується ментальність справжніх патріотів України. Подальше дослідження цієї проблематики передбачає детальніший аналіз творчості цих та інших фольклорних колективів, які працюють у сфері народного музичного мистецтва.

Список літератури

1. «ДахаБраха» : В Україні є дуже величезний комплекс неповноцінності, меншовартості // Газета «УАргумент». — 2012. — № 9 (303). — 6-12 березня.
2. Антон Йожик Лейба. Гурт «Древо». Рай розвився. Християнські мотиви в українському фольклорі / Антон Йожик Лейба [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.umka.com.ua/ukr/catalogue/authentic-performing/drevo-group-the-paradise-has-blossomed-christian-themes-in-ukrainian-folk-songs.html>

3. Багалій Д. І. Історія слобідської України / Д. І. Багалій. Передм., комент. В. В. Кравченка; Художник, упоряд. іл. В. О. Ріяка. — Х. : Дельта, 1993. — 256 с. : іл.
4. В. Троїцький [Електронний ресурс]. — Режим доступу : 88gwww.dax.com.ua/ru/coripheus/troicky
5. Гурт «Древо» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.umka.com.ua/ukr/singer/drevo-group.html>
6. ДахаБраха : офіційний сайт групи [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.dakhabrakha.com.ua/ukr/projects>
7. Жилина Л. Патріарх Оглоблин / Л. Жилина // Газета «День». — 2005. — № 236. — 21 дек.
8. Куликов В. «ДахаБраха». Класичний максималізм / В. Куликов // «Шо». — 2011. — № 7-8 (69-70) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://sho.kiev.ua/article/865>
9. Національна музична Академія України ім. П. І. Чайковського. Кафедра музичної фольклористики [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://knmau.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=77&Itemid=98

Надійшла до редакції 18.04.2012 р.

УДК 398. 1: 130.2

В. М. ОСАДЧА

КЛАСИФІКАЦІЯ ЛОКАЛЬНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЇ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД

Розглядаються специфіка і дефініції локальної фольклорної традиції та динаміка її вивчення в сучасних культурних умовах.

Ключові слова: культурна традиція, народна культура усної традиції, фольклорна традиція, термінологічний метод.

Рассматриваются специфика и дефиниции локальной фольклорной традиции и динамика ее изучения в условиях современной культурной ситуации.

Ключевые слова: культурная традиция, народная культура устной традиции, фольклорная традиция, локальная фольклорная традиция, терминологический метод.

This paper is focusing on specifics and definitions of a local folklore tradition and dynamics of its research in modern cultural conditions.

Key words: cultural tradition, folklore culture of oral tradition, a local folklore tradition, terminological method.

Розуміння традиції у вітчизняній культурології початку ХХІ ст. ґрунтується на понятті культурної традиції. Згідно з культурологічним словником, культурні традиції — це усталені «інерційні моменти в культурі. У загальному розумінні вони являють собою

елементи культурної спадщини — ідеї, цінності, звичаї, засоби сприйняття світу, яким притаманне успадковування новими поколіннями та збереженість (від лат. — традиція — «передання»). Система культурної традиції дозволяє утримувати цілісність та сталість суспільного організму, що відображено в понятті «історична пам'ять» і доповнюється діалектичним протиставленням — культурною інновацією [14]. П. Гуревич визначає культурні традиції як соціальну культурну спадщину, що передається від покоління до покоління й відновлюється в певних суспільствах та суспільних групах протягом тривалого часу [8].

Культурна традиція взагалі та її історично найдавніша форма — народна культура усної традиції, забезпечують зв'язок між різними художньо-історичними типами у світосприйнятті кожного наступного покоління, зумовлюють функціонування традиції і в сучасних умовах інформаційного суспільства. Водночас смисловим відтінком поняття культурної традиції та її яскравим проявом є фольклорна традиція певного регіону, локусу, «осередку».

Нині, коли проблеми глобалізації, екологічної кризи початку третього тисячоліття потребують формування нової системи світосприйняття, культурна традиція постає стабілізуючим чинником у збереженні основ земної цивілізації.

Отже, актуальність проблеми полягає в необхідності уточнення термінологічного визначення та понятійної сфери культурної традиції, що є основою для формування фольклорної традиції як її історично ранньої форми; різновидів і аспектів сучасного побутування.

Подальше існування традиційної народної культури як культури усної традиції нині залежить від таких руйнівних явищ, як звуження жанрової системи, локалізація фольклорних середовищ, нівелювання виконавських особливостей [7, с. 25]. Пасивний характер побутування обрядового й епічного музичного фольклору пов'язаний з об'єктивними процесами: розширенням інформаційного поля та зміною системи ціннісних орієнтирів різних верств сучасного суспільства (з традиційного відтворення світу на інноваційний), а також з ідеологічними обмеженнями певних історичних періодів розвитку національної культури. Це у свою чергу дозволяє розглянути проблему екології культури, одним із ґрунтовних прошарків якої є фольклорна традиція. Вона найбільше незахищена в умовах сучасної культурної ситуації та слугує своєрідним індикатором її соціально-екологічних проблем.

Мета статті — розглянути визначення поняття локальної фольклорної традиції у співвідношенні з культурною традицією в культурології, а також як дефініцію народної культури усної традиції, розрізнити історико-культурні типи локальних фольклорних традицій.

Загальнонаукова методологія використовує для цього термінологічний метод та історичний підхід як основу для вивчення. «Термінологічний метод передбачає вивчення історії термінів і позначених ними понять, розробку та уточнення їх змісту та обсягу, встановлення взаємозв'язку та субординації понять» [22, с. 58–59]. Зокрема термінологічний метод дозволяє розрізнати широкі та вузькі значення окремих слів-термінів, а також уведення нових термінологічних значень, які закріпилися в дослідницькій практиці, використання одного й того ж вербально-семантичного комплексу, вираженого словом або групою слів у різних значеннях. Наприклад, термін «традиція» в етномузикології вживається не лише в значенні узагальнення і механізму передавання набутого досвіду (трансмисії культурної інформації), але й у значенні об'єкта дослідження як такого, що має певні просторові та часові координати, а також іманентні властивості, якість яких залежить від етнокультурного наповнення цих координат: європейська, східнослов'янська, національна (зокрема — українська), регіональна, локальна традиція та мікролокальна («осередкова») традиції. До них наближені вербально-семантичні комплекси «традиційна народна культура», «народна культура усної традиції», «народна художня традиція».

Синтетичне за характером, цілісне за співвідношенням елементів, поняття культурної традиції сформульовано в монографії Є. Г. Абрамян «Віля витоків культурної традиції». Для його теоретичного та методологічного становлення наприкінці 80-х рр. важливими були такі гносеологічні стратегії: системний підхід, теорія інформації, семіотика, які були здатні створити реальну інтегративну платформу для поєднання наук, що вивчають виникнення культури. Вони спроможні інтерпретувати для цього найвищі досягнення літератури та мистецтва, традиційної усної творчості.

Методологія вивчення проблеми походження культури ґрунтується на інтегруючій функції технологіальної інтерпретації культури. «Культурологічна концепція створила умови для філософського осмислення культурної традиції як механізму відтворення суспільного життя» [1, 13]. Детальна розробка поняття традиції з точки зору філософського узагальнення подана В. Д. Плаховим у праці «Традиции и общество. Опыт философско-социологического исследования» (М., 1982). В. Б. Власова в статті «Традиція як соціально-філософська категорія» [4] також розглядає соціально-філософську характеристику традиції щодо її когнітивного визначення, зокрема у зв'язку з відтворенням поведінки людини. На інформативному підході до визначення традиції наголошують Я. К. Ребане та Ю. М. Лотман, останній визначає культуру через поняття спадкової пам'яті.

Поняття фольклорної традиції, розроблене в працях культурологів та філологів-фольклористів, є також терміном і в етномузикології. С. Ю. Неклюдов виділяє в понятті «фольклорна традиція» дві складові — процес та його результат. Це насамперед сукупність текстів народної культури, які передаються усно й не належать автору або виконавцеві. Його якості, на думку вченого, зумовлені культурною монолітністю, консерватизмом ідеологічних засад та суспільних структур тих етносів, в яких вони побутують [17]. Водночас фольклор — це «голос минулого», що відтворюється через повтор засвоєного усно, і в такому разі фольклорна традиція — ланцюжок поступових змін, кількісне накопичення яких приводить до виникнення нової якості. Зважаючи на це, процес складання нових форм є продовженим у часі, початок якого складно визначити [17]. Згідно з твердженням автора, поняття «фольклорна традиція» містить мінімум чотири аспекти: «субстанційний», «структурний», «технологічний», «прагматичний». Перший визначається змістовими характеристиками (картина світу, концепти, символи, образи), другий — морфологічною організацією текстів, що його складають, третій — засобом їхньої комунікації (зберігання, передачі та відтворення інформації), четвертий — специфікою їхнього функціонування [17].

Для розгляду специфіки фольклорної традиції в галузі культурології необхідно порівняти запропоновані сучасною культурологією визначення феномену культурної традиції, динаміки її функціонування в часі (культурно-історичні типи) та варіативності просторового наповнення об'єкта.

Крім того, важливо розкрити процеси формування, функціонування народної культури усної традиції на прикладі особливостей народної пісенності. Це уможливить виявити специфіку як автохтонних, «корінних» локальних традицій, так і етноконтактних територій, які більшою мірою є перехідними музичнодіалектними зонами.

Поняття фольклорної традиції в сучасній етномузикології має безліч термінологічних аналогів. Це такі, як «місцева традиція», «регіональна традиція» (вживається серед дослідників традиційної культури Росії, Білорусі), локальна традиція (з апарату ареальної типології), локальна фольклорна традиція [19-21]. Географічний, тобто часопросторовий, чинник побутування музичного фольклору вивчає мелогеографія, яка «складається з двох дисциплін — музичної діалектології та ареальної типології...діалектологія виявляє й описує територіальні відмінності пісень у межах визначених типів, натомість типологія, класифікуючи в географічному аспекті типи та жанри, не зважає при цьому на їхні діалектні особливості» [5, 13] «До базових понять мелогеографії належать: ареал — територія поширення певного музичного явища,

та ізоляція — термін широковідомий у теоретичній картографії» [16, с. 137].

Фольклористи-літературознавці досліджують усну народну творчість через опис морфології, тематики та виражальних засобів обраних видатних творів тих чи інших жанрів, етномузикологи наполягають на значенні функції твору в традиції, його обрядово-звичаєвого контексту побутування. Цей перспективний і найактуальніший підхід, у розробку якого великий внесок зробила саме вітчизняна наука, відкрив нові дослідницькі можливості для наукових узагальнень порівняно з класифікацією фольклору як об'єкта дослідження у фольклористиці, традиційному музикознавстві.

Спираючись на методологічну основу праць Ф. М. Колесси, К. В. Квітки, В. Л. Гошовського, С. Й. Грици, А. І. Іваницький конкретизує цей ключовий зворот у науковому розумінні фольклору як об'єкта дослідження таким чином: «...мистецтвознавчих методів музична фольклористика не відхиляє. Але вони мусять бути підпорядковані етнологічним завданням... етномузикологія в основі є обслуговуючою дисципліною, що постачає власні факти до арсеналу гуманітарної метанауки — історії культури» [11, с. 127–128].

Специфіка народної культури усної традиції та проблеми її вивчення потребують насамперед розгляду визначення її типології. Відомий дослідник «старожильської» традиційної культури регіонів Сибіру, етномузиколог А. М. Мехнецов підкреслює важливість вироблення наукового розуміння народної художньої традиції через вияв її закономірностей як принципу, що відбиває логіку пізнання оточуючого світу, закріплення та передання набутого досвіду. Традиція сприймається як система відібраних практикою нормативних дій, як засіб співвідношення досвіду із сучасною практикою й містить три функціональні рівні: архаїчний (інерційний); активно діючий, продуктивний рівень і неоднорідні явища, що виникають під час набуття нового досвіду [15, с. 34].

Е. Ю. Алексеев аналізує синкретичну природу усної народної культури, вважає оптимальною та науково плідною гносеологію традиційної культури на синтезі естетичного, соціологічного та психологічного підходів [2, с.14].

Для розуміння характеру функціонування фольклорної традиції в соціологічному аспекті вивчення важливим є положення Е. Ю. Алексеева про відмінність механізмів трансмісії художньої інформації у фольклорі й композиторській музиці. Аналізуючи його особливості за допомогою методів структурної лінгвістики й узагальнення реальної фольклорно-дослідницької практики, він констатує: «Якщо у фольклорі специфічним та переважаючим є «автокомунікативний» акт творчості — ситуативно

«замкнений», то у професійному спеціалізованому мистецтві домінує акт зовнішньої комунікації, ... обмежений завершеним твором — «опусом», що протистоїть змінам у зовнішньому середовищі» [2, с. 64]. Фольклорна творчість орієнтована насамперед на співака та його життєві функції (за термінологією структурної лінгвістики — емотивна функція), натомість спеціалізоване мистецтво орієнтоване насамперед конотативно, тобто на отримувача повідомлення — слухача.

У традиційній народній культурі умови стабільні, середовище має сталий характер, воно консервативне, а продукт — багатозначний та варіативний. У композиторській музиці середовище розімкнене, плинне, але твір функціонує як чітко зафіксований текст.

Питання специфіки функціонування фольклорного твору в традиції порушувалися й частково вирішувалися в працях Б. В. Асаф'єва, П. Г. Богатирьова, С. С. Скребкова, а також етномузикологів К. В. Квітки, В. Л. Гошовського, Є. В. Гіппіуса, І. Й. Земцовського, В. Є. Гусєва [9], А. М. Мехнецова. Серед учених, які нині вивчають проблеми соціального аспекту побутування регіональних та локальних традицій, слід відзначити С. Й. Грицю, І. В. Мацієвського, В. М. Щурова [23], О. А. Пашину, К. А. Дорохову, Л. І. Новикову, О. В. Тюрікову та ін. [16–21].

Як доводить І. В. Кліменко, К. В. Квітка «став ідеологом» майбутньої дисципліни (мелогографії), виголосивши в статтях 30 — 40-х рр. програму географічного вивчення обрядового мелосу слов'ян методом картографування його типових явищ» [11, с. 19]. При цьому вчений звертав увагу на системне дослідження пам'яток регіональної фольклорної традиції у зв'язку з виконавським стилем, особливостями мовного діалекту й інтонування. В. Л. Гошовський основою вважався під час аналізу фольклорної традиції на методології трьох розгалужень етномузикології, а саме ареальної типології, компаративістики та історичної музикології. У збірці «Народні пісні Закарпаття» — одному з перших наукових досліджень української музичної діалектології — він групує пісні «за музичними діалектами (музично-етнографічними районами) з метою глибшого пізнання «пісенних стилів та особливостей народної музичної мови» [6, с. 15]. Є. В. Гіппіус вважає, що «кожна регіональна традиція є сталим системним типом» [4, с. 6] і подає жанрово-стилістичну систему традиції як факт його реалізації: «жанр — це функція, втілена у структурі, а саме — у типах наспівів і форм інтонування та пов'язаних із ними поетичних текстах» [4, с. 8]. Положення вченого розвинуті в працях сучасних російських дослідників. Зокрема в підручнику «Народна музична творчість» музично-фольклорна традиція розглядається як складова специфіки музичного фольклору й транслюється за допомогою

системи культурних текстів. Специфіку музично-фольклорної традиції визначає міцний зв'язок музично-фольклорного тексту з контекстом, який і зумовлює баланс співвідношення його жанру й функції в культурі [17, с. 57-59]. Під час розгляду музично-фольклорної традиції в синхронному зрізі вона виявляє просторовий аспект свого побутування, зокрема в множині локальних (місцевих) версій. Наприклад, відмінний етнографічний контекст визначає систему жанрів і жанрово-стильову домінанту локальної фольклорної традиції [17, с. 61-62].

Для формування народнопісенної культури Слобідського регіону характерним є пізній компактний характер заселення, напіввійськовий устрій життя укріплених поселень, слобід та хуторів. Етнокультурній традиції притаманний інтровертний (спрямований на саморозвиток) характер побутування. Він зумовлює розвиток двомовної фольклорної традиції, яку можна визначити поняттям «новопоселянська». Для побутування пісенних жанрів велике значення має специфічна якість локальної фольклорної традиції, яку позначаємо терміном «осередковість». Саме «фольклорний осередок», що створює культурно замкнену територію, є головною умовою трансляції культурних текстів у «новопоселянській» традиції пізнього формування [20, с. 8-9].

Локальна традиція як одиниця побутування могла існувати, на думку Л. І. Новикової, як «класична система передання етнокультурної інформації у відносно замкненому моноцентричному сільському середовищі, де функціонування фольклору забезпечувалося традиціями» [19, с. 285]. О. В. Тюрикова дослідила ефект «стерео відображення» фольклорної традиції на матеріалі пісенності с. Скрипаї Зміївського району на Харківщині порівняно з новопоселянами Сибіру — с. Мар'їнка Новосибірської обл. на основі монолітності та внутрішніх жанрово-функціональних зв'язків фольклорного осередку [21]. Характеризуючи фольклорну традицію Донбасу, дослідниця наголосила на тому, що «постійне прибуття нових фольклорних сил заважало стабілізації фольклорного середовища й формуванню цілісної регіональної традиції» [22, с. 295]. І дійсно, в умовах Донбасу фольклорне середовище звужується до мікролокального масштабу, наближається, на наш погляд, до «осередковості» побутування.

Особливості фольклорної, зокрема пісенної, традиції полягають у тому, що вона є не лише системою музично-поетичних текстів, яка постає предметом вивчення музикознавства із долученням для його ідентифікації мистецьких категорій, але й об'єктом культурології, мовознавства, соціології, етномузикології та суміжних наук. Поняття «фольклорна традиція» використовується як у значенні сукупності текстів народної культури, так і механізму їхньої ретрансляції; звертається до таких аспектів, як «субстанційний»,

«структурний», «технологічний», «прагматичний». Структурні дефініції мають характер поступового «наближення», або зміни масштабу розгляду: національна (етнічна) традиція, традиція етнокультурних регіонів (регіональна), локальна та мікролокальна «осередкова» традиції. Також типи фольклорної традиції розрізняються за характером заселення та соціально-історичними умовами формування: автохтонна традиція, новопоселянська (вар. — «сторожильська») традиція, маргінальна традиція або етнічна традиція в іномовному оточенні. Як об'єкт культурології фольклорна традиція є множиною локальних традицій, з певним переліком ознак: етнографічний контекст, жанрова система та її структурування у вигляді набору музичних форм для кожного жанру. Як складова загальнокультурного процесу локальна фольклорна традиція по особливому проявляє себе в просторі й часі. З цих позицій народна пісенність визначається як важливий культурний елемент певної епохи, який діє на мовно-інтонаційному рівні та реалізується через жанрову систему й особливості народного виконавства.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розглядом народної пісенності новопоселянських та інших регіональних фольклорних традицій з урахуванням міждисциплінарного підходу та визначених структурних дефініцій.

Список літератури

1. Абрамян Э. Г. У истоков культурной традиции / Э. Г. Абрамян. — Ташк.: Изд-во «ФАН» Узбекской ССР, 1988. — 125 с.
2. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры / Э. Е. Алексеев. — М.: Сов. композитор, 1988. — С. 78.
3. Власова В. Б. Традиция как социально-философская категория / В. Б. Власова // Философская наука, 1980. — №4. — С. 30–40.
4. Гиппиус Е. А. Проблемы ареального исследования традиции русской песни в областях украинского и белорусского пограничья / Е. А. Гиппиус // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: (Вопросы типологии) Сб. тр. Вып. 60. / Отв. ред. М. А. Енговатова. — М., 1982. — С. 5–13.
5. Гошовський В. Л. Етногенетичні аспекти мелогографії / Проблеми етномузикології: зб. наук. ст., Вип. 5 / Ред.-упорядник Ірина Кліменко; НМАУ ім. П.І.Чайковського; ПНДЛ по вивченню та пропаганді народної музичної творчості. — Київ., 2010. — (Слов'янська мелогографія: Кн. 1 з доданим атласом). — Ч. 1: Студії — С. 13-14. — 252 с.
6. Гошовський В. Народні пісні Закарпаття Наук. ред., вст. ст. В. Пасічника, переклад з рос. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічника. — Львів, : Львівська наук. б-ка ім. В. Стефаніка НАН України, 2003 — 446 с.
7. Грица С. Й. Скорочення фольклорних середовищ — уніфікація фольклорних стилів // Міжнародна науково-практична конференція «Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури» / Харківський обласний центр народної творчості. — Х.: Регіон-інформ, 2000. — С. 20–22.

8. Гуревич П. Словарь по культурологии, 1996 г. terme.ru/dictionary/859
9. Гусев В. Н. Эстетика фольклора / Н. В. Гусев. — Л. : Наука, 1967. — 318 с.
10. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика : методологія і методика / А. І. Іваницький. — К. : Заповіт, 1997. — 391 с
11. Кліменко І. В. Методичні проблеми сучасної мелоареології: з практичного досвіду документального картографування / Проблеми етномузикології : Зб. наук. ст., Вип. 5 / Редактор-порядник Ірина Кліменко; НМАУ ім. П. І. Чайковського; ПНДЛ по вивченню та пропаганді народної музичної творчості. — Київ., 2010. — (Слов'янська мелогеографія : Кн. 1 з доданим атласом). — Ч. 1 : Студії — С. 19-30. — 252 с.
12. Квитка К. В. Избранные труды: в 2-х т. / Сост. и коммент. В. Л. Гоповского. — М. : Сов. композитор. — 1971-1973. — Т.1-2.
13. Коропниченко Г. М. Перехідна зона як об'єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Проблеми етномузикології : зб. Наук. Пр. / Упоряд. О. Мурзіна. — вип. 1. — К., 1998. — С. 137-166.
14. Культурология: краткий тематический словарь / Под ред. Драч Г.В., Матяш Т. П. — Ростов н/Д: Феникс, 2001 — 192 с. www.alleng.ru/d/cult/cult051.htm
15. Мехнецов А. М. Традиция как основной принцип народной музыкальной культуры. / Материалы всероссийской науч.-практич. конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры» Ленинград, 18-24 мая 1981г. // Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ассамблеи». — М., 1984. — С. 32-34.
16. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. Ред. О. А. Пашина. —СПб. : Композитор, 2005. — 568 с.
17. Неклюдов С. Ю. «Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты» <http://ruthenia.ru/folklore/neckludov15.htm>
18. Новикова Л. І. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя / Проблеми етномузикології : зб. наук. пр. / упоряд. О. І. Мурзіна. — К., 2004. — Вип. 2. — С.284-293 — 364 с.
19. Осадча В. М. Обрядова пісенність Слобожанщини : навч. посіб. / В. М. Осадча. — Видавець Савчук О. О., 2011. — 184с. — (Серія «Слобожанський світ». Випуск 2).
20. Тюрикова Е. В. «Стероотражение» фольклорной традиции: Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х — 1990-х годов. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1996. — С. 214-224.
21. Тюрикова О. В. Рушійний компонент фольклорної динаміки / Проблеми етномузикології : зб. наук. пр., / упоряд. О. І. Мурзіна. — К., 2004. — Вип. 2. — С. 294-311. — 364 с.
22. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ — початок ХХІ ст.). Монографія. — К. : Генеза, 2005. — С. 58-59. — 592с.

23. Щуров В. М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве. // Музыкальная фольклористика Ред. А. А. Банин. Вып. 3. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 11–47.
Надійшла до редколегії 22.03.2012 р.

УДК 782.1.071.1(477.54)

В. Ф. ХАРИТОНОВА

ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ М. В. ЛИСЕНКА НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ

Досліджується сценічне життя оперних творів М. В. Лисенка (до 170-річчя з дня народження).

Ключові слова: оперна творчість, М. В. Лисенко, вокальне виконавство.

Исследуется сценическая жизнь оперных произведений Н. В. Лысенко (к 170-летию со дня рождения)

Ключевые слова: оперное творчество, Н. В. Лысенко, вокальное исполнительство.

In the following work research has been done on the stage life of M. V. Lysenko's operatic works (dedicated to 170th anniversary of his birth).

Key words: creative operatic work, M. V. Lysenko, vocal performanse.

Актуальність дослідження: дослідити та систематизувати інформацію щодо оперних постановок М. В. Лисенка на харківській сцені.

Мета — ознайомити професійних музикантів та аматорів з оперною творчістю засновника української класичної музики М. В. Лисенка.

Микола Віталійович Лисенко народився 22 березня 1842 р. в с. Гриньки на Полтавщині. Загальну освіту здобув у Харківській гімназії та Київському університеті. Музики навчався з дитинства, рано виявив здібності до піанізму й композиції. За два роки (1867–1868 рр.) закінчив Лейпцігську консерваторію, але, не задовольнившись здобутими знаннями, завершував освіту в Петербурзі в М. А. Римського-Корсакова. Повернувшись до Києва, провадив активну творчу й музично-громадську діяльність: проводив систематичну фольклорну роботу (збирання, записування, підготовка до друку й випуск збірок народних пісень у власній обробці), викладав у кількох навчальних закладах, організовував хори й роз'їжджав із ними по Україні як диригент і соліст-піаніст, виступав як піаніст-віртуоз. У 1904 р. заснував у Києві музично-драматичну школу — перший в Україні навчальний

заклад, що наближався програмою до консерваторії й мав готувати національні кадри професійних музикантів і акторів.

Лисенко — автор 17 музично-драматичних творів, 84 солоспівів, ансамблів і хорів, об'єднаних загальною назвою «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», численних романсів та інструментальних композицій, семи збірників українських народних пісень для голосу з фортепіано (по сорок у кожному), 12 хорових «десятичників» обрядових, дитячих пісень, танців тощо. Багатогранна обдарованість Лисенка позначилася й на його оперній творчості — одній із найяскравіших сторінок української музичної культури. У Лисенка ми знаходимо майже всі різновиди оперного жанру, причому більшість із них з'явилися в українській музиці саме завдяки йому. Він не лише підсумував усе створене в жанрі опери в Україні до нього, а й намітив подальший розвиток українського національного оперного мистецтва.

Дослідник Г. Булат у своїй книзі, присвяченій життю й творчості М. В. Лисенка, наводить список музично-сценічних творів композитора в хронологічному порядку написання [4, с. 93–94]:

- «Гаркуша» — 1864 р. (незакінчена);
- «Андрошіада», опера-сатира — 1866–1867 рр.;
- «Чорноморці», оперета — 1872 р.;
- «Різдяна ніч», коміко-лірична опера — 1872–1877 рр.;
- «Маруся Богуславка» — 1874 р. (незакінчена);
- «Утоплена», лірико-фантастична опера — 1883 р.;
- «Коза-дереза», дитяча комічна опера на 1 дію — 1883 р.;
- «Тарас Бульба», героїко-історична опера на 5 дій — 1880–1890 рр.;
- «Наталка Полтавка» — 1889 р.;
- «Пан Коцький», дитяча комічна опера на 4 дії — 1891 р.;
- «Зима і Весна, або Снігова Крале», дитяча фантастична опера на 2 дії — 1893 р.;
- «Ноктюрн», опера-хвилинка на 1 дію — 1912 р.;
- «Енеїда», опера на 3 дії — 1910 р.

Отже, першою «пробою пера» композитора в оперному жанрі була опера «Гаркуша» — про легендарного козацького отамана Тараса Гаркушу. Лібрето написав М. Старицький за п'єсою О. Стороженка (не дуже вдалою). Єдиний уцілілий фрагмент рукопису — народна сцена в лісі [2, с. 161].

Потім була створена жартівлива сатирична опера «Андрошіада». Композиції такого типу в ті часи часто створювалися серед студентської молоді і міської інтелігенції. Автором лібрето (російською мовою) був М. Старицький.

Невдалою була й спроба звернутися до образу легендарної Марусі Богуславки, через слабе лібрето І. Нечуя-Левицького оперу так і не було написано.

Першим завершеним значним музично-сценічним твором була оперета «Чорноморці», лібрето М. Старицького за п'єсою Я. Кухаренка «Чорноморський побут на Кубані» — з життя запорізьких козаків, які після зруйнування Січі переселилися на Кубань [2, с. 164]. Твір написаний за традиціями українського драматичного театру — у п'єсі основна дія прозова, в монологах і діалогах, а музичні номери слугують глибокому розкриттю почуттів героїв. Але, продовжуючи традиції, М. Лисенко наділяє оперу «Чорноморці» якісно новими ознаками, притаманними оперному жанру, — наявність оркестрової увертюри, побудованої на головних музичних темах; самостійні оркестрові епізоди, різноманітні ансамблі й хори. Тому «Чорноморці» можна назвати комічною оперою.

Прем'єра відбулася 1 червня 1882 р. в Харкові в оркеструванні І. Давида в Драматичному театрі у виконанні акторів трупи за участю М. Кропивницького, М. Садовського, М. Заньковецької та ін. [3, с. 341].

У 1958 р. до цієї опери звернулася трупа Харківського театру музичної комедії. Композицію лібрето М. Старицького — Я. Кухаренка для цієї вистави написав М. Стельмах. Постановниками були диригент К. Бенц, режисер І. Радомиський, художник Н. Соль, балетмейстер М. Довейко, хормейстер Є. Черняк. Серед виконавців: актори М. Іванов, К. Райданов, Є. Холодов, О. Бабаков, Д. Шадурська, Л. Івашутич, Н. Попова та ін.

Чи не найпопулярнішою оперою М. Лисенка на українській сцені (та й інших) є «Наталка Полтавка». Три прем'єри «малоросійської опери» І. Котляревського відбулися в Полтавському театрі у вересні 1819 р., в ній грали запрошені з Харкова актори: славетний М. Щепкін «перша Наталка» — актриса Т. Пряженківська; «Наталка Полтавка» тривалий час не сходила з театральних афіш. Багато композиторів писали музику до твору І. Котляревського. Доречно згадати, що першим автором музичних номерів був харківський музикант А. Борецький. Тому, коли наприкінці 80-х рр. XIX ст. до твору звернувся М. Лисенко, музичний матеріал уже був відібраний численними виконавцями. Необхідно було розподілити та систематизувати його, подати інструментальний супровід. В обробці народних пісень, створених композитором аріях і ансамблях, увертюри й симфонічних фрагментах М. Лисенко залишився вірним духові п'єси І. Котляревського [11, 3].

На харківській сцені «Наталка Полтавка» І. Котляревського виконувалася з 1821 р., коли тут відбулися гастролі Полтавського театру з прем'єрним складом виконавців — М. Щепкіним, Т. Пряженківською, П. Барсовим, І. Угаровим. Щодо опери Лисенка, то вона була представлена в 1926 р. в харківській опері за участю прославлених майстрів української сцени: М. Литвиненко-

Вольгемут (Наталка), П. Саксаганського (Виборний), І. Мар'яненко (Микола), Г. Борисоглібської (Терпелиха), І. Овдієнка (Петро).

Харківський театр опери і балету неодноразово звертався до «Наталки Полтавки». На його сцені в 1935 р. оперу поставили в новій музичній редакції композитора В. Костенка, який написав кілька коротких симфонічних картин на основі народних пісень, оброблених М. Лисенком і зробив нову інструментовку [9, с. 104–105]. Постановником спектаклю був талановитий учень Л. Курбаса В. Скляренко, який тоді розпочинав тоді свій шлях оперного режисера. Ще в 1993 р., створюючи постановку «Наталка Полтавка» в Театрі Юного глядача, він запросив до співпраці І. Мар'яненка, який грав «Наталку» ще з М. Кропивницьким, М. Заньковецькою та М. Садовським. У 1935 р., під час постановки опери в Харківському театрі опери і балету режисер прагнув оригінальності й «природності» мізансцен, вимагав від співаків, щоб вони співали в примхливих позах, навіть лежачи. Завдяки гострим жанровим картинам, динамічним мізансценам режисер створив яскраву реалістичну виставу, уникнувши модної на ті часи модернізації сюжету [6, с. 63].

Диригентом вистави був М. Покровський, який створив злагоджений вокально-акторський ансамбль, зосередився на виконавській інтерпретації.

Національним колоритом відзначалося оформлення О. Хвостенка-Хвостова. Широкий український сонячний ландшафт, як свідчить преса, виявився головним, якщо не найголовнішим, елементом вистави [6, с. 63].

У виставі брали участь відомі й молоді (на той час) виконавці — І. Паторжинський, Ю. Кипоренко-Даманський, В. Гужова, П. Білинник, О. Виноградова, А. Маєргут.

У 1954 р. В. Скляренко повернувся до класичної партитури М. Лисенка, здійснивши постановку «Наталки Полтавки» в Харківському театрі опери і балету ім. М. В. Лисенка (ім'я композитора було присвоєне театру в 1944 р.), в ній брали участь деякі з учасників попередньої постановки (О. Виноградова, А. Маєргут), а їх партнерами стало вже інше покоління митців — Є. Червонюк, Б. Бутков, В. Тевешев, М. Григор'єв, Л. Заховаєва, Є. Жариков, П. Скоробогатько та ін. Диригував Л. Худолій, художник постановки — І. Назаров, хормейстер — Є. Конопльова, танці в постановці І. Ковтуна.

Постановка залишалася в репертуарі театру до 1974 р.

Знову Харківський театр опери і балету до «Наталки Полтавки» звернувся в 1983 р. Нову редакцію опери створили диригент-постановник Я. Скибинський, режисери-постановники В. Лукашев та І. Черничко, художник Л. Братченко, хормейстер М. Євдокименко, балетмейстер В. Соболев. У прем'єрній виставі співали

В. Арканова, О. Соболева, О. Арцемюк, А. Резілова, К. Шаша, О. Шуляк, А. Ковтун, С. Владимирский, та ін.

Слід сказати, що це одна з небагатьох вистав Харкова, яку можна назвати довгожителем. У тій самій постановці (1983 р.) шедевр Лисенка «Наталка Полтавка» й сьогодні проходить у Харківському театрі опери і балету, на сцену виходять В. Шут, В. Кузьмичова, О. Мишаріна, Л. Панкратова, І. Корнатовський, С. Гавриєв, В. Козлов, інші.

У 1931 р. до «Наталки Полтавки» звернувся Харківський театр музичної комедії, що відкрився 1 листопада 1929 р. Однією з перших прем'єр театру був славетний «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (з музичними додатками М. Тица й інтермедіями О. Вишні), який поставили диригент О. Рябов і режисером М. Крушельницький. Художник вистави — М. Панадіаді, балетмейстер — І. Бойко. Серед виконавців були відомі артисти М. Донець (Карась), В. Новинська (Одарка), Л. Білецька (Оксана). Це було талановите, експериментальне «осучаснення» національного бурлескно-традиційного видовища, що мало великий успіх у глядача. Журнал «Мистецька трибуна» писав про «поривчастий, гарячковий темп і ритм у плані широкої, блискучої, гострої комедії-ревю». [7, 26].

На жаль, успішне «осучаснення» «Запорожця за Дунаєм» окремі критики й митці сприйняли як універсальний і відтепер єдиний і найважливіший принцип постановки українських вистав оперети. Тому спроба поспіхом поставити таким чином «Наталку Полтавку» в Харківському театрі музичної комедії — режисер Я. Бортник, диригент О. Рябов — була невдалою, хоча в ній прекрасно грали такі відомі артисти, як: М. Крушельницький, Г. Рафальський, Д. Козачковський, П. Павлусенко. Вистава відбулася лише двічі.

Саме в Харківському оперному театрі вперше відбулися опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» і «Утоплена». Над оперою «Різдвяна ніч» М. Лисенко працював кілька років (1872–1877 рр.), створивши три редакції твору. Лібрето коміко-ліричної опери написав М. Старицький за повістю М. В. Гоголя «Ніч перед Різдом». Першу двоактну редакцію було втрачено, другу — перероблено в 1874 р. на оперету для аматорського гуртка в Києві. Третя (1883 р.) — уже опера. Їй властива безперервність музичного розвитку, значна увага до жанрових народних сцен — особливості українського музично-драматичного театру; плавність переходу від епізоду до епізоду, введення комедійних інтермедій, дуже поширених в українській театральній практиці ще з XVIII ст.; широке використання народної пісні, танцю, обряду.

Прем'єра «Різдвяної ночі» відбулася 27 січні 1883 р. в Харківському театрі українською мовою — диригент Н. Еммануель,

режисер А. Пальчинський. Партії виконували Медведєв, Яніковська, Зикова, Левицька, Мельніков, Леонов [3, с. 245]. Активну участь у постановці брав сам М. В. Лисенко. Він уважно ставився до сценічного втілення твору й надаючи авторський дозвіл на постановку, хотів, щоб поведінка героїв, декорації, костюми правдиво відтворювали народне життя, старовинні звичаї й побут українського села. Вистава мала великий успіх. Вона — звернення до постановок опер Лисенка у Харкові [2, с. 116].

У 1883–1884 рр. М. Лисенко закінчив оперу «Утоплена», також на лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя «Майська ніч». У центрі уваги опери — лірична, побутова, комедійна сторони. Прекрасний стиліст і драматург, М. Старицький зумів, зважаючи на особливості першоджерела, створити оперне лібрето, що відповідало вимогам жанру. «Утоплена» — самобутнє явище в театральному мистецтві [2, с. 183]. Прем'єра опери відбулася в 1885 р. в постановці М. Старицького за участю найкращих сил української трупи — М. Заньковецької, М. Садовської-Барілотті, М. Садовського, М. Кропивницького, П. Саксаганського. За диригентським пультом стояв автор музики М. Лисенко.

«У Харкові, де було вперше виставлено «Утоплена»... вона йшла в супроводі повного симфонічного оркестру... Один жіночий хор складався з 40 душ», — писала тодішня преса [10, с. 61].

У 1960 р. постановку «Утопленої» здійснено в оперній студії Харківської консерваторії — диригент І. Штейман, режисери О. Геращенко, В. Арістов, художник В. Греченко. Виконавці — майбутні заслужені і народні артисти України, студенти А. Дубінін, К. Шаша, А. Гроза, А. Резілова, та ін. Схвальну рецензію на виставу було опубліковано в республіканській газеті «Радянська культура» [13].

Сценічна історія визнаної в усьому світі опери М. Лисенка «Тарас Бульба» тісно пов'язана з Харковом.

Над оперою (лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя) Лисенко працював протягом 1880–1891 рр. За цей час композитор ознайомив з партитурою багатьох музикантів, театральних діячів, артистів, літераторів, зважаючи на їхню точку зору. Г. Хоткевич згадує, що «коли П. І. Чайковський був у Києві, то Лисенко грав йому «Тараса Бульбу». Чайковський широ захопився музикою й просив Лисенка скоріше кінчати оперу і їхати до Петербурга, обіцяючи зробити все можливе для постановки опери. Так само дуже хвалив оперу й Римський-Корсаков» [11, с. 93].

«Імператорське музичне товариство» не цікавилось «малоросійськими» операми Лисенка, тому сценічної історії до 20-х рр. ХХ ст. «Тарас Бульба» не мав. Прем'єра опери відбулася 3 жовтня 1924 р. на сцені Харківського оперного театру. Постановником вистави був відомий оперний режисер М. Боголюбов, котрий ще в

1908 р. зустрічався з Лисенком, який грав йому свого «Тараса». Композитор висловив побажання, щоб саме Боголюбов був постановником цієї опери. І в 1924 р. бажання Лисенка здійснилося. Диригентом був Л. Штейнберг, який зробив і інструментовку опери. Балетмейстер А. Романовський, художник А. Петрицький. «Оформлення Петрицького чудове, — писав рецензент. — Художник зумів передати суть твору. Його оформлення — своєрідний синтез ідеї твору з елементами етнографічної правди» [11, с. 112]. Партію Тараса виконав П. Цесевич. Створений ним образ був центральною фігурою вистави, вражав багатогранністю, тонким проникненням у музику Лисенка. Інші партії виконували: В. Любченко — Остап, В. Войтенко — Андрій. О. Лукашевич — Настя, Воевода — М. Рейзен, Марильця — М. Берестова, кобзар-запорожець — О. Чижко.

Перша постановка опери «Тарас Бульба» викликала суперечливі відгуки преси, щоправда, здебільшого спрямовані проти партитури М. Лисенка, яку критик Б. Яновський назвав «старомодною, блідою музикою». Але постановка стала не лише важливою подією в культурному житті України, але й довела, що високопрофесіональний колектив Харківського театру може стати основою для організації національної опери. 23 квітня 1925 р. за постановою Уряду було створено Державну українську оперу, нині Харківський національний академічний театр опери і балету ім. М. В. Лисенка.

Щодо критики на адресу партитури опери «Тарас Бульба» — у різний час її закінчували Л. Т. Штейнберг, М. Вериківський та Й. Вейсенберг, і це, безперечно, зашкодило цілісності музики. Якщо в постановці 1924 р. схвально відгукувалися про роботу режисера й диригента, то, коли в 1928 р., після прем'єри «Тараса Бульби» в Києві (1927 р.), Харківський театр знову звернувся до опери, «блідою» називалася вже робота режисера В. Манзія (вдалися йому лише козацькі масові сцени) й диригента А. Рудницького. Як завжди, успішною була робота художника А. Петрицького. Ролі виконували: Тарас — І. Паторжинський, Остап — В. Будневич, Андрій — М. Середа, Настя — К. Копйова, Марильця — М. Сокіл. «Постанова «Тараса Бульби» в столичній опері — це визначна мистецька подія», — писав тоді журнал «Нове мистецтво» [6, с. 50].

На честь 30-ліття Української державної опери в Харкові втретє було поставлено «Тараса Бульбу». Творці ювілейного спектаклю — диригент Л. Худолій, режисер М. Авах, художник Д. Овчаренко — разом із творчим колективом створили цікаву монументальну виставу. У ній повністю розкрився талант виконавця партії Тараса — Є. Червонюка. Глибокою материнською скорботою сповнена партія Насті у виконанні М. Суховольської.

Колоритними були Остап — А. Манжула й Андрій — М. Боровий. Партію примхливої дочки воеводи Марильці чудово співала О. Оголевець. Ніжно пролунала партія Татарки у виконанні О. Заховаєвої. Співачка І. Ісіченко-Бурцева згадувала: «За роки свого творчого життя довелося виконувати чимало творів Лисенка: пісень, романсів, а також партії Наталки й Терпелихи в опері «Наталка Полтавка» та Насті в «Тарасі Бульбі». Її партія є одним з кращих класичних зразків українського оперного мистецтва. Всупереч тогочасним традиціям, коли партії літніх жінок писали для мецо-сопрано, партію Насті Лисенко створює для драматичного сопрано, бажуючи, я думаю, підкреслити силу й молодість душі цієї ще не старої жінки [5, с. 22].

Виставу високо оцінила преса: «Постановка «Тараса Бульби» — справжня велика творча перемога всього колективу театру, доказ його творчої зрілості», — писала газета «Радянська культура» 1.02.1956 р. [6, с. 84].

Так склалося, що кожна нова постановка «Тараса Бульби» в Харківському оперному театрі була своєрідним ювілеєм. Прем'єру 1969 р. присвячено 45-річчю першої постановки 1924 р. Для цієї постановки Харківський театр обрав редакцію опери, створену в 1937 р. композиторами Б. Лятошинським і Л. Ревуцьким, поетом М. Рильським для київської постановки. «М. Рильський, очистивши мову твору від архаїзмів, надав лібрето поетичності та глибокого патріотичного звучання. Ревуцький, зберігаючи стиль Лисенка, тактовно відредагував і майстерно доповнив клавір. Лятошинський створив багатобарвну оркестровку, з урахуванням своєрідності авторської партитури. Петрицький, найкращий майстер українського декоративного живопису, який був автором першої сценічної інтерпретації «Тараса Бульби», створив десятки ескізів численних постановок, захопивши блискучим образним рішенням художнього оформлення», — пише видатний дослідник українського оперного театру Ю. Сташевський [9, с. 107]. Балетмейстером вистави був А. Пантикін, хормейстером Є. Конопльова.

Диригент Є. Дущенко й режисер В. Скляренко створили масштабне полотно, головним задумом якого було відтворити героїку, буйне кипіння життя Запорізької Січі, тому великого значення набули масові народні сцени. Диригент Є. Дущенко з великим захопленням керував виставою, оркестр звучав емоційно, злагоджено і в увертюрі, й в усіх симфонічних фрагментах, а також дуже вміло акомпанував співакам.

Режисер провів серйозну роботу з хором. Кожен статист мав нехай крихітну, але свою власну роль у складному ансамблі масових сцен.

Великою творчою перемогою критика називала виконання Є. Червонюком партії Тараса й М. Суховольською партії Насті. Як про здійснення мрії всього життя говорив про свою роль другий виконавець партії Тараса О. Монастирний. Партію Остапа співав А. Гроза, Андрія — А. Дубінін, Марильці — В. Арканова.

Свій 75 сезон Харківський театр опери і балету відкрив 19 жовтня 1999 р. новою постановкою «Тараса Бульби» — ювілейною, адже виповнилося 75 років від дня першої постановки опери Лисенка на харківській сцені. Постановниками були диригент В. Куценко, режисер І. Черничко, художник Г. Батій, хормейстер О. Чернікін, танці в постановці Л. Маркова. Постановка вражала масштабністю, масовими сценами, у спектаклі брали участь майже 170 виконавців. Вражали декорації Г. Батія, що не просто визначали місце дії, а, створювали мальовничий образ України. Відкривав виставу Кобзар-запорожець — артист М. Гончаров. Уперше в прем'єрній виставі партію Тараса виконував М. Олійник. Настю співала Т. Жукова. Брала участь О. Слепцова, В. Марчак та ін.

Постановка зберігається в репертуарі театру й сьогодні. За ці роки в ній брало участь багато і молодих, і дуже відомих виконавців: В. Болдирев, І. Білаонов, В. Гращенко (Тарас), в інших ролях — С. Замицький, В. Житкова, В. Кузьмічова, С. Шадрін, А. Косінов тощо. Природно, що з часом до вистави входять молоді виконавці.

Таким чином, у рік 170-річчя від дня народження М. В. Лисенка виповнюється 88 років життя «Тараса Бульби» на харківській сцені.

Самостійну групу в оперній творчості М. В. Лисенка складають дитячі опери. Їх три:

- «Коза-дереза» — дитяча комічна опера на 1 дію, 1883 р.;
- «Пан Коцький» — дитяча комічна опера на чотири дії, 1891 р.;
- «Зима і Весна, або Снігова Краля» — дитяча фантастична опера на 2 дії, 1893 р., — усі написані на лібрето Дніпрові-Чайки.

Остання призначалася для дорослих виконавців із певним типом голосів. «Пан Коцький» і «Коза-дереза» побудовані на народних казкових сюжетах і народних пісенних мелодіях. Фактично це є інсценізація українських народних казок. М. Лисенко називав їх «оперками» й призначав для виконавців-дітей. Наприкінці 90-х рр. XIX ст. «Зиму і Весну», «Козу-дерезу» поставила оперна трупа Харківського музичного гуртка під керівництвом П. Кравцова [6, с. 28].

До чудових мініатюр Лисенка — «Кози-дерези» й «Пана Коцького» — в травні 1955 р. звернувся Харківський театр опери і балету. Для цієї постановки композитор В. Нахабін заново

інструментував твори, М. Рильський зробив для них нову редакцію лібрето, а режисер Ю. Іванов поставив їх вишукано, з тонким відчуттям стилю. Диригентом-постановником та ініціатором був А. В. Калабухін, оформив вистави Л. Братченко, танці поставив Ю. Бойченко. У виставах брали участь актори В. Хворост, Л. Попова, П. Скоробагатов, І. Броннікова, Б. Бутков, Д. Левітіна, О. Монастирний та ін. Вистава користувалася успіхом кілька сезонів.

Слід згадати друга й співробітника М. В. Лисенка — М. П. Старицького, з іменем котрого пов'язана оперна творчість композитора.

Старицький Михайло Петрович (1840–1904 рр.) — один із засновників театру українських корифеїв (разом із братами Тобілевичами, Заньковецькою, Кропивницьким), письменник, поет, драматург, перекладач, театральний діяч. Рано залишився сиротою, виховувався в родині В. Р. Лисенка — батька Миколи Лисенка. Навчався в Київському університеті на юридичному факультеті. У літературній творчості провідне місце посідає драматургія. Найбільше його таланти розкрився в оригінальних п'єсах: «Талан», «Не судилося», «Ой, не ходи, Грицю та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Хрест життя». У різний час очолював антрепризні театральні групи. Мав хист режисера — один із перших українських режисерів зміг досягти цілісності сценічного ансамблю. Написав лібрето до опер Лисенка «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена» (в прем'єрі якої в Харкові виступив і як режисер), «Тарас Бульба».

Старицький часто бував у Харкові і з гастрольними виставами своїх п'єс, і з постановками опер М. Лисенка.

Нині користуються популярністю серед читачів збірки «Знамениті Харків'яни», де є імена осіб, які лише побіжно причетні до нашого міста. Маємо всі підстави вважати М. В. Лисенка й М. П. Старицького «знаменитими харків'янами». Дослідження про життя опер М. В. Лисенка на харківській сцені переконує нас у цьому.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення вокальних творів М. В. Лисенка.

Список літератури

1. Арканова В. До інтерпретації партії Марильді в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» / В. Арканова // Музика. — 2000. — № 4–5. — С. 20–21.
2. Архипович Л. Українська класична опера / Л. Архипович. — К., 1957. — 320 с.
3. Бернарді Г. Словарь опер (впервые поставленных в дореволюционной России и СССР. 1736–1959 г.г.). — М., 1962. — 554 с.
4. Булат Г. Микола Лисенко / Г. Булат. — К., 1973. — 206 с.

5. Ісіченко-Бурцева Т. Уособлення національного характеру / Т. Ісіченко-Бурцева // Музика. — 2000. — № 4–5. — С. 22.
6. Милославський К. Харківський державний академічний театр опери і балету ім. М. В. Лисенка / К. Милославський, П. Івановський, Г. Штоль.
7. Немцова И. Третье рождение спектакля / И. Немцова // Красное знамя. — 1969. — 15 февраля.
8. Станішевський Ю. Барви української оперети // Ю. Станішевський. — К., 1970. — 138 с.
9. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Історія і сучасність / Ю. Станішевський. — К., 1988. — 247 с.
10. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі / Ю. Станішевський. — К., 1973. — 276 с.
11. Українська опера радянського періоду. З критичної спадщини 20-х років (XX ст.). — Харків, 1993.
12. Чепалов О. До нової постановки опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка в Харківському театрі опери і балету ім. М. Лисенка / О. Чепалов // Театральний Харків. — 1983. — № 7. — С. 2–3.
13. Юферова З. На сцені — студенти: [Вистава «Утоплена» М. Лисенка в оперній студії Харківської консерваторії] / З. Юферова // Радянська культура. — 1961. — 8 січня.

Надійшла до редакції 25.05.2012 р.

УДК (783.072)(477)“19”

О.Є. ГНАТИШИН

ДВА ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ЯК ЕТАП У РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕДІЄВІСТИКИ

Дано порівняльну характеристику підходів до дослідження історії української церковної музики Ф. Стешка і Б. Кудрика. Ці дослідники — сучасники, вихованці різних європейських музикологічних шкіл, — представляють джерелознавчий та музично-аналітичний підходи до дослідження теми.

Ключові слова: *концепції, еволюція, церковний спів, джерела, музичний стиль, національне й інонаціональне.*

Дана сравнительная характеристика подходов к изучению украинской церковной музыки Ф. Стешка и Б. Кудрика. Эти исследователи — современники, воспитанники европейских музыкологических школ, — представляют источниковедческий и музыкально-аналитический подходы к изучению темы.

Ключевые слова: *концепции, эволюция, церковное пение, источники, музыкальный стиль, национальное и инонациональное.*

The comparative characterization of approaches to the investigation of history ukrainian church music of F. Steshko and B. Kudryk. Both these reserches — the contemporaries, pupils from the different European musikology schools, represent source knowledge and music-analyse approaches to the investigation of theme.

Key words: *conceptions, evolution, church singing, sources, music style, national and other national.*

Сучасна українська музична наука усвідомлює власний розвиток як процес творення наукових концепцій, серед яких як медієвістичні вирізняємо ті, предмет вивчення котрих склали багатовікові надбання української музичної культури. Специфіку їх осмислення в різні роки творили тогочасні пріоритетні інтереси музикологів.

У хронологічному ряду найвидатніших українських музично-історичних досліджень, що представляють медієвістичні концепції, окреме незаперечно авторитетне місце посідають праці Ф. Шешка та Б. Кудрика. Вони демонструють стан цього напрямку студій у 1920-40-х рр., які неодноразово аналізували Ю. Ясіновський, О. Мартиненко, Н. Толошняк, Л. Серганюк та ін. як спеціально, так і в різноманітних контекстах. Нове звернення покликане (ставити за мету) не просто ілюструвати суть «авторських» музикологічних ідей (що стануть предметом дослідження) «методом репрезентативних постатей», а й виявити їх спільні і відмінні підходи й погляди в діахронному аспекті досліджень тієї теми. Особливості цього періоду в розвитку українського музикознавства, віддзеркалені у медієвістичних концепціях Ф. Шешка і Б. Кудрика, будуть об'єктом нашого розгляду. Новим контекстом поглиблюємо ступінь розробки означеної теми.

У роки становлення української музичної історіографії (1920–40-і рр.) (наукові зацікавлення церковно-музичною минувиною Ф. Шешка і Б. Кудрика) загальна картина осмислення історичного процесу розвитку української музики була дуже широка за характером та методологією. У різних національно-культурних умовах початку 1920-х рр. у Великій Україні і Галичині їм передували просвітницька всеохоплюючого типу концепція М. Грінченка з її розглядом генези української музики як самостійної органічної складової європейського культурного процесу через висвітлення узагальнених і конкретних питань, що привело до розуміння музично-історичного процесу як зміни стадій розвитку, «складного процесу інтонування і формобудови» [2, с. 47], та т. зв. «соціологічна» тенденція в працях С. Людкевича [9, с. 140], спрямована на висвітлення проблем побутування саме церковної музики та діяльності її творців. Один і другий підходи, доводячи

функціонування самотньої і самостійної української музичної культури, мали підтримку українських дослідників у Галичині (Б. Кудрик) та в еміграції (Ф. Шешко)¹. Здобувши європейську університетську музичну освіту, чернігівець Ф. Шешко і галичанин Б. Кудрик майже одночасно досліджували медієвістичну галузь² тоді, коли здобутки своєї науки були або недостатні, або надто мало знані, а чужа школа з її часто викривленою інформацією про нашу культуру, а часто її відсутністю, вже не задовольняла.

На думку музикознавців, головною спонукою до тодішніх досліджень історії церковної музики було намагання довести до ширшого загалу їх власне «усвідомлення української співочої традиції як складової цілісної національної музичної культури та невід'ємну частину європейської» [9, с. 141], причому на основі вагомих доказів, безсумнівних аргументів. Розуміння важливості виявлення і вивчення нотних джерел, дослідження їх особливостей дозволяло також осмислювати глибинні «первні» національної музичної стилістики.

Високо оцінюючи заслуги М. Грінченка в дослідженні генези української музики, Ф. Шешко, крім іншого, відзначав і відсутність в його «Історії української музики» широкого джерельного підґрунтя³, котрим славилися в подібних тогочасних працях німці, англійці, французи, італійці, голландці, іспанці, навіть поляки [10, с. 428]. Це, ймовірно, й спонукало науковця до започаткування власних джерелознавчих студій, котрі б стали «базою для створення наукової концепції історії української музики» [8, с. 22]. У 1929 р. у своїй статті «Джерела до початкової доби церковного співу на Україні» під впливом генетичного методу вивчення історії кожної народності М. Грушевського, взоруючись

¹ Це ще раз підтверджує постулат, що історія діаспори, а отже і її культури, є невід'ємною складовою історії (зокрема науки, мистецтва) всього українського народу, бо найсвідоміша частина української еміграції [наприклад, чеської в Празі, причетної до подій 1917—1920 рр. на Великій Україні, до котрої належав Ф. Шешко. — О. Г.] й на чужині залишалася відданою ідеям державної самостійності України та національно-культурного відродження українського народу [1, с. 10].

² Про це свідчить хронологія появи їх праць цієї тематики: першого (1877—1944), починаючи з 1929 р. ([1, с. 43—44], другого (1897—1952 (?)) — від 1931 [15, с. 5].

³ Цей недолік був виправлений М. Грінченком у другій версії його праці, котра була підготовлена до друку через шість років (у 1928) і містила «понад 30 списаних дрібним почерком аркушів» огляду використаних матеріалів (літератури з різних сфер культури, численні рукописи та нотні видання) іноді з їх стислою характеристикою [2, с. 46—47]. Ф. Шешко не був обізнаний із цією об'ємною працею саме через заборону виходу її в світ.

на його праці (щодо груп джерел) із застереженням щодо необхідності «певної модифікації в розподілі та угрупованні своїх джерел у порівнянні з класифікацією історичних джерел...» [10, с. 430], а також праці француза Г. Моно (про типи джерел) та німця Г. Адлера (щодо визначення поняття музично-історичного джерела) [10, с. 430], Ф. Шешко почав розробляти теоретичні питання музичного джерелознавства. В результаті йому вдалося окреслити методологічні контури пізнання джерел початкової доби церковного співу, зокрема в Україні.

Серед так званих «своїх» (тобто спеціально музичних) джерел Ф. Шешко називає передусім нотовані богослужбові книги (стихирарі, ірмолої, мінеї) та документи (звістки, трактати), стислий огляд яких (щодо особливостей нотації, місця зберігання, складу матеріалу незважаючи на його походження) здійснює на основі опублікованих даних переважно російських дослідників і власної інформації. При цьому він зазначає, що ці оригінальні видання першими в Східній Європі опубліковані в Києві, натомість віднайдені в інших місцевостях — лише копії з них [10, с. 433].

Неабиякою заслугою Ф. Шешка є його розуміння, що важливим джерелом для пізнання нашого церковного співу домонгольської доби є і пам'ятки співу «візантійських Греків, південних Слав'ян та пізнішого московського співу», оскільки перші є оригіналами щодо наших пам'яток [10, с. 438–439], а для других (російських) оригіналом (взірцем) був український спів. Велика музично-палеографічна праця над розшифруванням стародавніх пам'яток церковного співу надасть, на думку Ф. Шешка, можливість здійснити «синтетичний огляд» історії цього співу [10, с. 438], чим власне у подальшому він і зайнявся на основі набутого багаторічного досвіду.

Попри добру обізнаність із усіма матеріалами на музичні теми в галицькій періодиці починаючи з 1850-х рр., як і помітними пізнішими працями з історії української культури (Д. Антоновича, К. Студинського, М. Возняка, М. Грінченка), на які посилався у своїй першій історичній праці «Historia muzyki ukrainskiej w Galicji w erose 1829–1873...», Б. Кудрик не відмовлявся від вивчення музично-історичних пам'яток, більше того, серйозно досліджував рукописні Ірмологіони львівських збірок, Почаївський Богогласник у всіх важніших виданнях і «дав їм цікаві палеографічні й стилістичні оцінки» [15, с. 5]. У своєму «Огляді історії української церковної музики» Б. Кудрик аналізував нотацію, мелодику, ритміку, гармонію, наводячи нотні приклади кантів-псалмів з XVIII ст., «Тернопільської Літургії», концертів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, позбавляючи уваги українську гімнографію. Творчий і водночас такий же

синтетичний підхід Б. Кудрика позначився й на інших його дописах на цю тему¹.

Джерелознавчі зацікавлення Ф. Шешка інспірували виклад його власного ставлення історії до української музики. Історичні розвідки² вченого демонструють характеристику ним кожного історичного періоду починаючи від прийняття християнства до XVIII ст. включно з увагою до походження богослужбового співу, зовнішніх впливів на його розвиток, аналіз нотних книг, форм співу й особливостей його побутування в Братствах, перших музично-теоретичних трактатів та ін. І хоча через брак доступного вченому необхідного для повноти опрацювання джерельного матеріалу названі аспекти не могли бути спеціально окремо досліджені, проте й у такому загальному огляді в них простежується бажання автора виділити типові ознаки українського стилю в цьому жанрі. Такі ж наміри спостерігаємо й у працях Б. Кудрика.

Прагнення Ф. Шешка і Б. Кудрика до виокремлення та аналізу типових ознак національного стилю в жанрі церковної музики втілювалося в тому, що обидва виявляли зв'язок запозичень манери співу, початкове паралельне його функціонування з грецьким та східнослов'янським типами розспівів³. Одночасно підкреслювалася їх асиміляція в Україні під впливом сприятливої для цього атмосфери.

Як слушно зауважили музикознавці, перша спроба Ф. Шешка розглянути особливості музичних процесів окремо в Галицькому регіоні позначена застосуванням методу порівняльного аналізу на ґрунті аналогій між музикою різних регіонів України, не розриваючи в такий спосіб єдності в українській церковно-музичній традиції», використовуючи «факти суспільно-культурного життя

¹ Маємо на увазі статті: Доба старшого т. зв. «партесного» співу. (Dr. B. Kudryk — *Periodus sic dicta «cantus partesnyj» in historia musicae ecclesiasticae ucrainae*) // Богословія: Тримісячник: Видає Богословське наукове товариство. — Львів, 1937. — Т. XV. — Кн. 1. — С. 1–18; Чужі впливи в українській музичній культурі // Українська музика. — [Стрий], 1937. — Ч. 5–6. — С. 65–67.

² Ф. Шешко ще й автор наукових розвідок з історії церковної музики в Галичині (з особливою увагою щодо діяльності тут чеських музикантів) (1937–1938), на Підкарпатській Русі (1936), про перші українські нотодруки (1930), перші українські церковні композиції (1939), а також про історію видання творів Д. Бортнянського (1938), композитора М. Березовського (1942), врешті ґрунтового енциклопедичного гасла про історію української музики (1930–1935) та ін.

³ Щоправда, проблема стилю стосовно XIII–XIV ст. Ф. Шешком фактично не розроблялася: вона «загальмувала» на спостереженні повільної втрати зв'язку з візантійською та південно-слов'янською церковною музикою і зближення її із західноєвропейською.

для кращого мотивування свого бачення..., не перебільшуючи їх значення для національного мистецтва» [9, с. 147].

Попри ті ж висвітлені аспекти підходи Ф. Шешка і Б. Кудрика до вивчення історії розвитку української церковної музики відрізнялися: перший базувався на опрацюванні доступних йому в еміграції джерел, другий — на значному вмісті спеціальних музикознавчих аналізів. Крім того, підхід Б. Кудрика конкретніший завдяки знанням галицької періодики, аналізу особливостей рукописних Ірмологіонів із львівських збірок і нотної літератури, на відміну від аналізу Шешкова передусім європейських та російських музично-словесних джерел. Відтак помітні й дещо відмінні окремі висновки.

Передусім слід відзначити, що обидва музикознавці охоплюють дещо різні історичні етапи в розвитку української церковної музики: Б. Кудрик оглядає період від пол. XI стол до поч. XX ст. [5, с. 10, 102], а Ф. Шешко — з моменту прийняття християнства (X ст.), коли від візантійських греків до Галичини, як і до всієї України, була запроваджена візантійська Богослужба, до XVIII ст. [13]. При цьому вони ще й по-різному їх ідентифікують. Підхід Ф. Шешка — загальноісторичний, культурологічний: домонгольська доба (зародження церковного співу, до XIII ст.), передкозаха доба (XIII–XVI ст., час «темноти»), козаха доба (XVII–XVIII ст., «доба розквіту»), нова доба (XIX–XX ст.)¹. Підхід Б. Кудрика — спеціальномузичний, починаючи від «візантійської» доби (з IV ст. до пол. XV ст.), далі — українське музичне середньовіччя (з пол. IX ст. — до кінця XV ст.), доба старшого партесного співу (1500 — до пол. XVIII ст.), «золота доба» української музики (бл. 1760–1825), перемишльська доба (М. Вербицький, І. Лаврівський), музика новітніх часів (П. Бажанський, А. Вахнянин, В. Матюк). Отже, при однаковій кількості історичних періодів (без огляду Б. Кудриком візантійської церковної музики як доукраїнського етапу) їх поділ не збігається.

Власне така етапність Ф. Шешка містить сліди впливу історичної періодизації М. Грушевського, підтримуваної українськими діячами в еміграції. Натомість галичанин виявився на стороні М. Грінченка, який закликав до врахування іманентно музичних закономірностей розвитку (котрі виявлялися в окремих «періодах мелодії, поліфонії, гармонії як трьох основних станах в житті музичного мистецтва» [2, с. 49]). За М. Грінченком, історія музики — це не тільки еволюція її форм, а й історія певних художніх ідей.

Ф. Шешко послідовно, чітко й збалансовано подає картину розвитку з особливою увагою до співаків, типи їх співу і записи цих

¹ Ця періодизація стосується як «церковномузичної», так і світської української музики, яку тут залишаємо поза увагою.

співів у нотованих книгах певною нотацією¹, осередки їх побутування і вивчення, трактати як дієвий освітній засіб. Найповніше досліджена Ф. Стешком українська церковна музика XVII — поч. XIX ст., імовірно по причині кращого його ознайомлення з джерелами саме з цього часу.

Натомість Б. Кудрик послідовно висвітлює візантійські (із увагою щодо «передньоазійських» переваг) церковно-музичні впливи (через Болгарію і Молдову) з урахуванням «матірної праснови» (старожидівських релігійних напівів), польських шляхів (впливів); реформу нотного письма (від невменної безлінійної нотації через «староукраїнське нотне письмо» з його стовповим і кондакарним знам'ям, «строчное пініє»; Київське знам'я; види співу (від антифонного до двоголосся, «триголосу», партесний спів); початкові співні форми (від правильної строфічної форми гимну з його відмінами: кондаками, канонам до церковно-народних пісень з усіма ознаками народних пісень, римованим текстом і правильним музичним ритмом та виразною дво- або триколінною формою пісні); перші осередки церковного співу (Києво-Печерська лавра, Львівська братська школа, Луцьке братство); перші теоретичні підручники співу («Наука всея мусікіі...», «Грамматика...» М. Дилецького), Ірмологіони, врешті аналізує особливості церковно-народного співу, творчість М. Березовського, Д. Бортиянського, А. Веделя та ін. композиторів. Його виклад тексту детальний (насичений цитатами, прізвищами, нотними прикладами), позбавлений припущень і здогадів.

Щодо виділення типових ознак національного стилю в жанрі церковної музики, то Ф. Стешко вважав, що «за складом церковних співів та їхніми мелодіями», а також нотацією українська церковна музика XVI–XVIII ст. є «майже дослівною копією сучасної їй візантійської музики»². Традиційний (запозичений з привнесенням християнських традицій) церковний спів не відрізнявся від його практичних, з давен плеканих форм у цілій Україні³, що дало підстави говорити про їх стилістичну спільність [9, с. 145].

¹ Випускник Київської духовної семінарії, знавець стародавнього нотного письма, партесного співу, переписувач старослов'янських літургічних книг, учений і дослідник-практик Ф. Стешко відзначався неабиякою сумлінністю в роботі [1, с. 28–29].

² Він пояснював це тим, що з уведенням нових християнських свят, на які в перейнятих українською Церквою з Візантії богослужбових книжках не було відповідних співів, виникала необхідність ці співи створювати.

³ Ця впевненість була співзвучна з поглядом ще одного емігранта-культуролога і філософа Є. Маланюка, котрий писав, що «морально-етична свідомість населення Руси була... внутрішньо податна на етичну науку нової релігії» хоча б тому, що «Візантія ... творила довгі віки її геокультурну основу» [6, с. 104–105].

Б. Кудрик наполягав на творенні під впливом християнства питомоукраїнської церковної музики, відмінної від грецької і болгарської, поширюваної з Києво-Печерської лаври і навіть спрочної «творити різні місцеві відміни» [5, с. 10], що, очевидно, передбачало існування сформованого зрозумілого і природного для інших місцевостей інваріанта. Визнаючи оригінальну «характеристичність» української церковної музики, Б. Кудрик також уважав її «витвором» болгаро-византійського, а пізніше західноєвропейського впливів¹.

На жаль, через неможливість фахового музично-палеографічного розшифрування старих нотацій (головним чином із Ірмологіонів²) цим музикологам не вдалося розробити проблему стильових ознак музичної мови давнього київського розспіву, і вона залишилася на рівні констатації фактів або висуненні на їхній основі естетичних або культурологічних гіпотез (наприклад, у «гарячого унійника» Б. Кудрика стосовно «непереможного захоплення» українською шляхтою латинською церковною музикою і «масового її перетягання» в латинсько-польський табір» [5, с. 14], а у Ф. Шешка про швидкий перехід від нашого примітивного церковного співу до вищої композиційної форми (концертів) під впливом польської музики «а можливо й через безпосереднє ознайомство із західноєвропейськими зразками» [12, с. 25]).

Ф. Шешко високо оцінював перші друковані видання церковних пам'яток у XVIII ст.: Львівських ірмолоїв, «Богогласника» та синодального видання богослужбових книг у Москві (октоїху, ірмолою, празників для обіходу, 1772 р.) і вважав їх появу «знаменною» через подальший вплив на українське музичне життя. Вони, на думку Ф. Шешка, усталили певну редакцію церковних мелодій і запобігли появі недолугих новотворів, сприяючи формуванню характерного національного стилю. Натомість вплив чужого, італійського, стилю музики М. Березовського, Д. Бортнянського і А. Веделя, позбавленої, на його думку, українського забарвлення, мало позначився на подальшому розвитку нашої музики [8, с. 25].

¹ У питанні впливів Ф. Шешко навіть дорікав Б. Кудрикові за перебільшення, на його думку, західних впливів у порівнянні із запозиченими від византійської музики лише «суттєвими елементами» [11].

² Щодо обсягу, порядку розміщення матеріалу, текстів співів, нотопису, мелодики Ф. Шешку вдалося проаналізувати лише два Ірмологіони: 1700 і 1709 рр. («Перші українські нотодруки». Прага, 1929). Б. Кудрик обмежився порівнянням словесного, висотного і ритмічного позначення нот «київського письма», «західної мензуралки» із сучасним нотописом [5, с. 15], що його навіть, імовірно, на підставі ознайомлення із рукописними Ірмологіонами XVII–XVIII ст. зі збірок Богословської Академії та Національного музею у Львові, котрі згадує в переліку використаних нотних матеріалів [5, с. 114].

Не заперечуючи важливого значення їх творчості, Ф. Штешко все ж вимагав не обмежуватися лише їх здобутками.

Це переконання дещо розходилося з поглядами західноукраїнських музикантів, зокрема Б. Кудрика, котрий увів щодо цього періоду означення «золота доба» і вважав їхню музику «найкращою синтезом чужого з рідним!» [4, с. 66]. Саме впливу стилістики Д. Бортнянського та ін. творців українського класицизму, зазнала релігійна творчість композиторів «перемишльської школи». У ній музикознавець спостеріг «загальноєвропейську бідермаєрівську струю»¹, котра на західноукраїнському терені набула «ідеальної форми компромісу» [5, с. 101].

Підсумовуючи, відзначимо, що суспільно-історичні умови початку ХХ ст. спричинили існування фактично двох наукових осередків з вивчення історії української церковної музики: у Галичині та за її межами, в еміграції. Вони стали справжніми науковими центрами національного значення, оскільки породжені появою професійних музикознавців, котрі опанували наукові методи і здобули необхідних знань суміжних історичних та ін. дисциплін. Оскільки музикознавство Наддніпрянщини через політичні умови не могло вивчати церковну музику, то її дослідження перемістилося на Захід: у Галичину та Чехію. При цьому музикознавці надавали перевагу ретроспективному напряму досліджень. Вони розуміли, що «аналогії у ситуаціях різних періодів музичної культури дозволяли об'єктивно оцінювати стилістичні особливості попередників та, відшукуючи засади національного музичного мислення, висвітлювати типові творчі тенденції у адекватному мистецькому процесі» [9, с. 139].

Отже, Ф. Штешко і Б. Кудрик започаткували відповідно джерелознавчі та спеціально музикознавчі аспекти досліджень (нотопис, термінологія, репертуар, виконавці тощо) з особливою увагою до стилістики. Ф. Штешко і Б. Кудрик продемонстрували послідовність розгляду всіх факторів, подій, явищ, впливів, взаємодій, що сприяли її розвитку зі ще однією метою: комплексно дослідити контекст розвитку цього виду музичного мистецтва. Тому в кожному їхньому дослідженні спостерігається більшою чи меншою мірою розгляд історіографічних, культурознавчих, джерелознавчих та спеціально-музичних аспектів, і, як зазначав Ф. Штешко, ці досліді «треба переводити порівняльною метою, що принесе дослідникові найкращі овочі та захоронить його від неогрунтованих тверджень та концепцій» [11].

¹ Із засадами цієї стилістики був ознайомлений ще з віденських років навчання. Сьогодні історики української музики обстоюють думку про М. Вербидького як сформованого на місцевому ґрунті романтика.

Монографія Б. Кудрика, в якій викладена його концепція дослідження історії української церковної музики з її різними аспектами та системним підходом, стала «одним із перших ґрунтовних викладів історії української церковної музики», а сам автор постав у ній «як глибокий знавець самої музики, зразки якої він детально аналізує, даючи їм вичерпну оцінку» [14, с. 166]. Завдяки цьому аналізу музикознавець остаточно подолав попередній етап дилетантизму, вибірковості, фрагментарності в підходах до висвітлення історії української музики, започаткувавши еволюційний підхід і піднявши на високий професійний рівень дослідження деяких нових явищ, зокрема в історії церковної музики.

Ф. Стешко, теоретично й практично добре обізнаний з європейськими дослідженнями в цій галузі та її українськими пам'ятками, першим порушив проблеми музичного джерелознавства, а також питання необхідності музично-текстологічного аналізу нотних пам'яток української церковної музики (зважаючи, що музично-палеографічне дослідження головного об'єкта — музичної пам'ятки — потребує спеціальної ґрунтовної музикологічної освіти). Цікаво, що досліджуючи музично-словесні пам'ятки, протягом усього періоду зацікавлення давньою музикою вчений не був переконаний. Оскільки під історією музики слід «розуміти історію головно музичних творів», то «головним об'єктом музично-історичного досліду є ...головно... музичні твори» [10, с. 431]¹ і саме «їм мусить бути присвячена головна увага дослідників і на них вони мусять спирати свої висновки та концепції» [10, с. 9].

Сьогодні усвідомлено, що «великою заслугою музикознавця є введення джерел з української музичної культури до західноєвропейського наукового обігу, а створена ним довідкова бібліографічна база зі слов'янської музики не мала аналогів у тодішньому музикознавстві слов'янських країн» [3, с. 43]. На цій основі, відтворивши загальну картину розвитку церковної музики аж до «новітньої доби» та окремо в Галичині в XVII—XIX ст. з особливою увагою на діяльність тут чеських музикантів, Ф. Стешко виявив власну позицію щодо вивчення історії української церковної музики, чим суттєво долучився до створення концепції загальної історії української музики.

Представляючи в українському музикознавстві хронологічно один період у вивченні історії музики, дослідження Ф. Стешка і Б. Кудрика фактично виявили два підходи (різні модули мислення), що відрізнялися між собою наголошенням

¹ Пізніше, у 1937-му, вже знаючи зміст Кудрикових історичних статей, він ще раз наголосить на необхідності «постійно пам'ятати, що предметом музично-історичних студій мусять бути головним чином музичні твори» [11].

різних аспектів: джерелознавчого та сутнісно-музичного. Додамо, що тоді в історично-культурологічний період в українському науковому музикознавстві 1920–1940-их рр. спостерігався т. зв. процес структурного «укомплектування» української культури, в т. ч. або й передусім) стосовно культурної реалізації українців, котрі в умовах неукраїнської державності демонстрували прагнення до активного національного самоствердження. Своїми дослідженнями, виконаними ще й завдяки засвоєнню новітніх традицій європейського історичного музикознавства в празькій (Ф. Штешко) та польській (Б. Кудрик) музикознавчих школах, вони довели, що українська культура з притаманними їй відкритістю і здатністю до трансформації, перебуваючи в постійному розвитку, є невід’ємною частиною культури європейської і сприяє формуванню єдиного європейського культурного простору. Посилена увага до музично-історичної теми демонструвала не лише специфічно національну, а й типову для європейського музикознавства тенденцію, що відповідала тогочасному баченню світу: осмисленню його в генетично-еволюційному аспекті, зіставленню національного й інонаціонального начал та ін. Міжвоєнне покоління української інтелігенції, що сповідувало українську національну ідентичність незалежно від місця проживання, саме так представивши українську культуру із забороненою у Великій Україні церковно-музичною проблематикою¹, сприяло виходу її зі статусу провінційної на самостійний науковий шлях розвитку.

Список літератури

1. Беднаржова Т. Федір Штешко український вчений-педагог, музиколог-теоретик / Тетяна Беднаржова. — Тернопіль-Прага, 2000. — 254 с.
2. Гнатюк Л. Концепція курсу історії української музики у підручнику Миколи Грінченка / Лариса Гнатюк // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. Вип. 31. — К., 2002. — С. 43–55.
3. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна / Уляна Граб. — Львів: Вид-во УКУ, 2009. — 177 с.
4. Кудрик Б., д-р. Чужі впливи в українській музичній культурі / Д-р Б. Кудрик // Українська музика. — [Стрий], 1937. — Ч. 5–6. — С. 65–67.
5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження) / Борис Кудрик. — Львів, 1995. — 127 с.
6. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. — К. : «АТІКА», 1995. — С. 85–141.
7. Мартиненко О. В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) / Оксана Василівна Мартиненко. Автореферат на здобуття ... канд. мистецтвознавства. — К., 2001. — 20 с.

¹ Тоді в музичному житті Великої України відбувалася, за словами Ф. Штешка, «боротьба ідеологій».

8. Мартиненко О. Нарис історії музики Федора Штешка: спроба аналізу концепції / Оксана Мартиненко // Наукові записки [Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка]. Серія: Мистецтвознавство.— Тернопіль, 2006.— 2 (17). — С. 22–26.
9. Серганюк Л. З історії вивчення церковної музики Галичини / Любов Серганюк // Musica Galiciana. Том III // Pod red. Leszka Mazery. — Rzeszow, 1999. — С. 139–148.
10. Штешко Хв., доц. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні / Хведір Штешко, доц. // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова. Т. I. — Прага, 1929. — С. 425–440.
11. Штешко В., д-р. До історії української церковної музики [рец. на ст. Б. Кудрика «Доба старшого українського так званого «партесного» співу / Д-р В. Штешко // Богословія.— Львів, 1937. — Том XV. — Кн. 1. — [С. 1–18] // Діло. — 1937. — Ч. 223. — 10 жовтня.— С. 9.
12. Штешко Ф., д-р. З історії української музики XVII ст. // Беднаржова Т. Федір Штешко український вчений-педагог, музиколог-теоретик / Тетяна Беднаржова. — Тернопіль-Прага, 2000.— С. 116.
13. Штешко Ф. Україна: Історія музики / Ф. Штешко // Українська Загальна Енциклопедія: Книга Знання. В 3-ох томах... / Під гол. ред. Івана Раковського. Том третій: С—Я.— Львів-Станиславів-Коломия, 1939. — С. 497–502.
14. Толошніак Н. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики / Наталія Толошніак // Musica Galiciana=Музика Галичини. Том VI // Ред. колегія: С. Павлишин та ін. — Львів, 2001. — С. 165–170.
15. Ясиновський Ю. Від редактора / Юрій Ясиновський // Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження). — Львів, 1995. — С. 3–5.

Надійшла до редакції 08.05.2012 р.

УДК 781.7 (477)

І. В. КЛИМЕНКО

МЕТОДИЧНІ ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКОЇ МЕЛОАРЕАЛОГІЇ: З ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ КАРТОГРАФУВАННЯ ОБРЯДОВИХ НАСПІВІВ

Окреслено основні етапи формування вітчизняної мелогографії; розглядаються проблеми, пов'язані із застосуванням документального картографування. Автор пропонує скористатися надбаннями лінгвогеографічної методики, дієвість якої перевірила під час власного етномелогографічного обстеження великого регіону — Полісся та суміжних зон.

Ключові слова: *географічне етномузикознавство, документальне картографування, статистичні методи.*

Очерчены основные этапы формирования украинской мелогеографии; рассматриваются проблемы, связанные с применением документального картографирования. Автор предлагает воспользоваться достижениями лингвогеографической методики, действенность которой проверила на собственном этномелогеографическом обследовании большого региона — Полесья и смежных с ним зон.

Ключевые слова: географическое этномузыкознание, документальное картографирование, статистические методы.

The main steps of forming of the Ukrainian melogeography are outlined in the article herein; the problems connected with the use of documentary mapping are examined. In order to solve these melogeographic tasks the author offers to use the achievements of lingvogeographic methods. Her own ethnomelogeographic survey of the large region of Polissya and the adjoining areas, proved the effectiveness of those.

Key words: geographical ethnomusicology, documentary mapping; statistical method.

Нині в надрах народознавчих наук на базі їх географічних підрозділів формуються самостійні дисципліни з власними предметом і методикою: «Подібно до того, як слов'янська діалектологія в сучасних умовах не може обійтися без лінгвістичної географії, етнолінгвістика, фольклористика й етнографія потребують активного розвитку такої автономної дисципліни, як культурологічна географія» [11, с. 20]. В цьому колі предметів належне місце має посісти і географічне етномузикознавство, або мелогеографія, яка, за В. Гошовським, вивчає «аутентичний музичний фольклор під кутом зору територіального поширення цілісних об'єктів або їх елементів» [2, с. 318]. Сказане свідчить про актуальність теми нашої розвідки.

Історію формування цієї дисципліни від статей К. Квітки 1930-х рр. [4; 5] до сучасності простежено в статті [8]. О. Пашина в передмові до першого збірника, цілком присвяченого ареальним дослідженням традиційної музики [3], пише, що розвиток ареалогії гальмують відсутність єдиних принципів і категоріального апарату для опису матеріалу, несистемність картографування, що робить його результати непорівняними. На брак продуктивної методики мелогеографічного аналізу нарікає і Б. Луканюк. Неопрацьованість мелоареалогічної методики частково можна компенсувати досвідом лінгвогеографії, етнолінгвістики з їх значними здобутками.

Набувши практичного досвіду у вивченні ареалогії обрядових наспівів України і Білорусі [6, 7, 9], автор прагне привернути увагу дослідників до певних методичних положень. Основною

метою цієї публікації є формулювання пропозицій з методики ареальних досліджень.

Перспективним тематичним планом наукової роботи Проблемної науково-дослідної лабораторії по вивченню народної музичної творчості при Національній музичній академії України (НМАУ) ім. П. Чайковського на 2012–2032 рр. передбачено укладання Атласу народномузичних стилів центральних і північних регіонів України, чому слугуватимуть методичні положення, сформульовані, зокрема, й у межах означеної публікації.

Локальне дослідження з картографуванням напередодні Другої світової війни в Україні вперше здійснив етнохореолог Р.-В. Гарасимчук [14], робота котрого лишається унікальним прикладом документального картографування 1930-х. Наприкінці 1960-х В. Гошовський здійснив картографування певних теренів за окремими жанрово-типологічними явищами. Він вважає, що «структура вірша і ритмічна форма (... у вигляді моделей) — незалежно від мелодії, ладу, тематики та ін. — дають нам достатню інформацію про жанр і походження пісні» [1, с. 20] і картографував пісенні типи виключно за ритмічними формами. Цю настанову поділяють представники львівської школи, які під терміном «мелотип» — системним поняттям, до якої входить група наспівів з типовими морфологічними характеристиками в сукупності силаборитмічних і звуковисотних ознак, розуміють передусім «ритмотип». Однак звуковисотний рівень традиційного мелосу становить типологічно автономну систему, яка потребує паралельного розгляду.

У географічних обстеженнях авторів 1970-1980-х охоплено значні території — етнографічний регіон або й уся країна чи навіть кілька країн (умовно — макрорівень)¹. Потні й теоретичні публікації увінчували карти з механічно-рівномірно заштрихованими ареалами без зазначення точної локалізації аналізованих явищ, що не відповідає рівневі лінгвістів.

Усе ж попри застійні періоди нашої науки, нечисленність дослідних установ, зусиллями поодиноких мелокартографів проторовано шлях до формування Атласу традиційної музики українців.

Від середини 1990-х у вітчизняній етномузикології стався методологічний перехід до ретельних локальних експлорацій зі статистично вагомою кількістю авторських записів (прикладі вимірюються сотнями й тисячами зразків) та документальним картографуванням чітко паспортизованих явищ за конкретними

¹ З-поміж найпослідовніших картографів слід назвати В. Гошовського, З. Можейко, Г. Кутирьову, О. Пашину.

населеними пунктами¹. Такий підхід став обов'язковим для карт, що публікуються в матеріалах «Конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель», книгах серій «Проблеми етномузикології» (зокрема у випуску «Слов'янська мелогеографія», що містить 42 карти кольорового формату [12]), та «Етномузика».

Під час зародження української лінгвогеографії були сформовані такі принципи просторового вивчення мови як необхідність зіставленості і повноти даних, лінгвостатистичний підхід до вивчення діалектних явищ, комплексне дослідження мови і культури народу. У подальшому зберігається тенденція постійного розширення використовуваного матеріалу, згущення мережі обстежуваних говірок — тільки великий фактичний матеріал забезпечує результативність досліджень. Названі принципи стають базовими і для мелогеографії. Метод документального картографування ґрунтується на системних географічних польових дослідженнях — це працямісткий, але єдино правильний науковий шлях, яким до нас успішно перейшли діалектологи, етнолінгвісти.

Для забезпечення ареалогічних розвідок численними достовірними фактами етномузикологі Національної музичної Академії України ім. П. Чайковського (далі — НМАУ) і Львівської національної музичної академії (ЛНМА) з 1980-х рр. провели в Карпатах, на Волині й Поліссі фронтальні польові обстеження різних регіонів за густою географічною мережею із застосуванням питальників. Досвід роботи автора в Поліссі (протягом 1984–2010 рр. обстежено понад 270 сіл) дозволяє окреслити деякі особливості польового етапу ареалогічного дослідження. В окремих районах Прип'ятського Полісся експедиціями НМАУ обстежені практично всі села. Щільність сітки збільшувалась у тому разі, коли в збирачів виникало відчуття наближення діалектної межі. Ознаками цього були: зміна репертуару в одному чи кількох обрядових циклах, окремих структурних елементів у тих самих мелотипах, вибіркоче «випадіння» жанрів календарного кола, а також культурологічно-психологічні ознаки — складність пригадування інформантами необхідних мелодій, «девальвація» окремих жанрів («погана пісня»). Це потребувало наполегливого пошуку знавців традицій й застосування активних методів їх опитування — з нагадуванням співакам текстів, наспівів.

¹ Їх здійснювали Ю. Сливинський, Я. Мироненко, група дослідників під науковою опікою Богдана Луканюка: В. Коваль, Ю. Рибак, Л. Лукашенко, науковці Лабораторії етномузикології в Києві (ЛЕК при НМАУ ім. П. Чайковського І. Клименко, О. Гончаренко, Т. Соплка, М. Скаженик, Г. Коропніченко. У Росії провідниками і реалізаторами сучасних мелогеографічних ідей були і є представники школи Є. Гіппіуса — Б. Єфіменкова, О. Пашина, Л. Белогурова, Г. Сисоева, В. Калюжна та ін.

У ядерних зонах діалектів майже всі співачки 1920-х рр. народження ще могли подати повноцінну інформацію про календарні ритуали й пісні; жінки, народжені в 1930-х рр., добре пам'ятають лише весільні традиції. Маргінальні зони характеризуються пасивністю інформантів або ж недостатньою інформативністю їхніх повідомлень. Однак «розпад традиції» в таких зонах є нерівномірним: пам'ять виконавців втрачає не весь цикл пісень, а лише його окремі елементи — наприклад, не пам'ятаючи жнивних пісень, співачки легко відтворюють колядки, весільні тощо. Нерівномірність збереження ранньотрадиційного репертуару, можливо, свідчить про маргінальність певної території.

Ступінь музичної активності локусу визначається і статистично з урахуванням інформантів, котрим відоме певне музичне явище; кількості виконавських версій типового наспіву, кількості поетичних сюжетів, закріплених за певним мелотипом (з уточненням віку виконавців, котрі володіють/не володіють традиційним репертуаром); кількості виконавських версій типового наспіву; кількості поетичних сюжетів, закріплених за певним мелотипом. Значна кількість текстів свідчить про вкоріненість мелодії в локальній традиції; цей показник також допомагає уточнити функцію обрядового наспіву: його сезонне прикріплення (за великої кількості сюжетів), або вузьку спеціалізацію.

Якщо репертуарні й меломорфологічні факти візуалізуються на картах у графічних символах, то згадувані культурологічно-психологічні характеристики прямо не надаються до картографування. Однак їх роль для ареальної диференціації регіону й реконструкції динаміки ареалів є не менш важливою, тому подібна інформація повинна фіксуватися під час польового обстеження, увійти до архівних джерел і описової частини мелодіалектних досліджень¹.

Серед особливостей аналітичного етапу ареалогічного дослідження можна назвати такі спостереження.

Великий ареал мелотипу зумовлює численні локальні модифікації його ритміки і меліки. Це можуть бути локально-стильові різновиди, складені під впливом місцевих стилістичних особливостей (що свідчить про асиміляцію мелоструктури в терені, її творче пристосування до місцевого «модусу мислення»), або ж структурно порушені версії, які відбивають процес «згасання» модельної форми в маргінальній зоні ареалу. Для вирізнення правдивих локальних форм використовуємо а) статистичний (кількість версій структурного варіанта) і б) географічний (місце розташування і щільність субареалу, в якому побутують ці версії) показники.

¹ Очевидно, що такими засобами уточнення мелокордонів неможливо скористатися в разі, коли карти створюються на базі друкованих джерел.

Наявність ареальної характеристики для вагової групи модифікованих версій дозволяє вважати її різновидом типу.

Якщо мелічні характеристики мелотипу непевні, обмежуємося картографуванням його ритмотипу. Це відбувається, коли: а) наспів проінтоновано неточно, але його ритмомодель не викликає сумнівів; б) згадано лише текст пісні без наспіву, але він аналогічний тим, що траплялися в сусідніх селах з типовим наспівом, і ці села не підпадають під маргінальну зону; в) відомості про побутування ритмотипу в певному селі отримано з друкованих джерел — типологічних описів, статистичних звітів, карт.

Досвід картографування поліських ранньотрадиційних пісенних форм доводить, що ареально-диференційними ознаками можуть слугувати компоненти як морфологічного рівня (тип ритму, композиції, ладозвукоряду, фактури), так і фонетичного (звукорядно-фактурні стилістичні особливості, виконавська манера, темброва характерність, специфіка варіювання мелодики, ритму, мелізматика тощо).

Поділ на морфологічні і фонетичні ознаки певною мірою корелює з лексичним і фонетичним рівнями мовних діалектів. Консервативність фонетичного рівня розмовної мови є загальноновизнаною. У традиційній музиці також відзначаємо консервативність фонетичних ознак. Окремий елемент структури, що є фонетичним у межах одного пісенного типу (наприклад, характерна рубатна фігура ритмічного дроблення), в контексті інших пісенних форм може виявити себе як локальна стильова модифікація, що має певний ареал. Фонетична ознака, яка об'єднує групу наспівів різних жанрів, стає критерієм мелодіалектного поділу території.

Морфологічне препарування матеріалу та розгляд його географічних характеристик, як виявляється, взаємопов'язані — продукти аналізу є об'єктом для картографування, а результати останнього слугують джерелом уточнень, підставою для диференціальної систематизації матеріалів.

У проведенні аналітичної роботи завданням мелокартографа є спосіб подання матеріалу для його публікації разом з картами. Так видання можна порівняти з оприлюдненням своїх матеріалів археологами, які вміщують у книгах і статтях детальні описи вивчених об'єктів та їх паспорти. Згадувана масовість нових польових матеріалів викликає необхідність формування спеціалізованих Баз даних з паспортними й аналітичними параметрами. Ці громіздкі таблиці з масивами інформації обтяжують статті, тому одним із способів їх публікації є розміщення на електронному оптичному диску, який став звично супроводжувати українські етномузикологічні збірники. Приклади як видрукованих, так і електронних баз (у форматі таблиць Excel, який наразі задовольняє потреби київських і львівських етномузикологів у сортуванні

масивів записів і не є складними для опанування), читач знайде в серіях «Етномузика» (випуски 1–7), «Проблеми етномузикології» (випуски 3, 5, 6).

Щодо методичних засад етапу картографування, частково впрацьованих на базі етнолінгвістичних карт, то актуальними принципами в практичній мелогеографії слід вважати:

- 1) картографування фактів:
 - а) за наявністю/відсутністю явища;
 - б) за наявністю/відсутністю варіантів явища; в разі виявлення останніх ставиться питання про їх функціональний паралелізм або, навпаки, протиставленість;
- 2) збільшення мелоаналітичних рівнів, призначених для картографування;
- 3) перевірка кожного з компонентів форми на наявність ареальної характеристики (компактної території, в якій він себе реалізує); визначення комплексу ареально диференційних ознак;
- 4) поетапне картографування: спочатку документальне — за конкретними селами, пізніше інтеграційне — узагальнене подання мелоареалів.

Слід наголосити й на продуктивності відображення на картах різних статистичних відомостей. Урахування статистичного фактора системних відношень у такому ємному й складно організованому музично-етнографічному комплексі, як весільний ритуал, виявляє ієрархію структурних типів, співвідносну потужність елементів, зокрема наявність/відсутність домінуючого наспіву.

Аналізуючи отримані ареали, застосовуємо основи їх типології, запозичені з лінгвогеографії:

- 1) характеристика ареалу за його величиною;
- 2) характеристика форми ареалу: щільність/ розпорошеність, можливість його окреслення ізолінією (у мелоареалогії, відповідно — ізомелою);
- 3) кількість параметрів, за якими встановлено межу ареалу;
- 4) стосунки між ареалами (ізолініями):
 - а) опозиція ареалів чи їх суміщення (повне або часткове);
 - б) тип кордонів: непроникний (чіткі лінії) / відкритий для зовнішніх впливів;
 - в) відсутність/наявність між суміжними ареалами дифузної зони — території, в репертуарі якої співіснують компоненти сусідніх ареалів.

Нагальною необхідністю є й пошук адекватних способів графічного зображення досліджуваних явищ. По вивченні практики картографів різних дисциплін, здається, що це завдання етно-музикологам доведеться вирішувати творчо, лише частково використовуючи надбання суміжних географічних шкіл — з огляду на складність предмета, який постає відразу в кількох

морфологічних і функціональних вимірах, на багатовекторність аспектів його ареального подання (це з очевидністю виявляється в розвідках Л. Белогурової, Г. Сисоевої, В. Калюжної в книзі [12]). Наразі більшість дослідників іде емпіричним шляхом дроблення картографованих ознак й відображення їх в окремих картосхемах простими позначками (карти Ю. Рибака [там само]). Цей підхід не дозволяє подати інтегровану картину «розгортання подій» на території, що вивчається — вона «створюється» в супутньому описові чи аналітичних коментарях. Експериментальними зразками інтеграційних карт, де зіставлено кілька різнорідних структурних об'єктів і виявлено їх контекстові взаємовпливи, можуть бути мої пошуки в ареалогії жнивних пісень ([12], карти К3, К5).

Графічне вирішення карт ускладнене й тим, що умови їх публікації зазвичай не дозволяють (а в дисертаційних дослідженнях і забороняють) використовувати колір як засіб диференціації картографованих форм. Лінгвістичні й етнографічні карти, які нині можуть слугувати орієнтиром для етномузикологів, здебільшого виконуються в кольоровому форматі.

Історичні й народознавчі науки пройшли етап первинного картографування етнокультурних феноменів, що втілився в численних археологічних, етнографічних, лінгвістичних атласах. В етномузикології ареально-типологічні дослідження здійснюються достатньо інтенсивно. На початковій стадії підготовки атласів, зокрема й етномузичного, «важливі будь-які межі, територіальні протиставлення або відповідності, оскільки вони можуть зберігати в собі сліди етнокультурної історії...» [13, с. 432].

Попри відомі застійні періоди нашої науки, нечисленність і недостатнє фінансування дослідних установ, зусиллями поодиноких мелокартографів проторовано шлях до формування Атласу артефактів традиційної музики українців та сусідніх слов'янських етносів — білорусів, поляків, росіян. Роботи зі створення такого атласу вже розпочато в структурі ПНДЛ етномузикології при НМАУ. Цей напрям визначено перспективним науковим планом ПНДЛ етномузикології на 2012-2022 роки.

Список літератури

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Л. Гошовский. — Москва : Сов. композитор, 1971. — 304 с.
2. Гошовский В. Етногенетичні аспекти мелогеографії / В. Л. Гошовський // Матеріали наук. конференції, присвяченої пам'яті Івана Панькевича (23–24 жовтня 1992 року). — Ужгород, 1992. — С. 318–320. Передрук: Проблеми етномузикології. — Київ, 2010. — Вип. 5. — С. 13–14.
3. Картографирование и ареальные исследования в фольклористике : Сб. трудов / [сост. О. А. Пашина]. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 1999. — С. 6–22. — (Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 154).

4. Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Избранные труды : В 2 т. / К. В. Квитка; [сост. и коммент. В. Л. Голшовского]. — Т. 1. — Москва : Сов. композитор, 1971. — С. 89–99.
5. Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни / К. В. Квитка ; [сост. З. В. Эвальд]. — Москва; Ленинград, 1941. — С. 123–129.
6. Клименко І. Живні наспіви ритмомоделі 4+3: типологія і мелоареалогія / І. Клименко // Народознавчі зошити. — Львів, 2000. — Зошит 4 (34). — С. 630 — 647.
7. Клименко І. Мелогографія живних наспівів басейну Прип'яті : дис. ... канд. мистецтвознавства / І. Клименко — Київ, 2001. — 176 с. + Додаток : 11 карт; нот.
8. Клименко І. Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування / І. Клименко // Слов'янська мелогографія : Зб. наук. праць (з доданням атласом) / [ред.-упорядник І. Клименко]. — Київ, 2010. — Кн. 1 (в 2 ч.). — С. 19–30. — (Серія «Проблеми етномузикології» ; вип. 5).
9. Клименко І. Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд із Прип'ятського Полісся) / І. Клименко // Проблеми етномузикології. — Київ, 2004. — Вип. 2. — С. 135–165.
10. Луканюк Богдан. Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель / Б. С. Луканюк // Проблеми етномузикології — Київ, 2010. — Вип. 5. — С. 15–18.
11. Проблеми сучасної ареалогії / АН України. Ін-т укр. мови ; [відп. ред. П. Ю. Гриценко]. — Київ : Наук. думка, 1994. — 344 с.
12. Слов'янська мелогографія : Зб. наук. праць (з доданням атласом) / [ред.-упорядник І. Клименко]. — Київ, 2010. — Кн. 1 (в 2 ч.). — Ч. 1: Студії. — 252 с. + Ч. 2: Атлас: 52 с. (К1–К48). — (Серія «Проблеми етномузикології» ; вип. 5).
13. Толстой Н. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. — Москва, 1995.
14. Narasymczuk Roman-Włodzimierz, Tance huculskie: Z 26 mapami, 64 rycinami, 6 tablicami i 287 melodiami tanecznymi. — Lwów, 1939. — (Prace etnograficzne : Wydawnictwo Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, № 5 / [red. Adama Fischera]).

Надійшла до редакції 30.05.2012 р.

УДК 78.036:781.2

Н. О. РЯБУХА

СЕМАНТИКО-АКСІОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ЗВУКООБРАЗУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

Розкриваються семантичні й аксіологічні основи звукообразу в сучасній музиці, що віддзеркалює нову світоглядну парадигму постмодернізму.

Ключові слова: звукообраз, концепція звука, звукообразна семантика, постмодернізм.

Раскрываются семантические и аксиологические основы звукообраза в современной музыке, которые отражают новую мировоззренческую парадигму постмодернизма.

Ключевые слова: звукообраз, концепция звука, звукообразная семантика, постмодернизм.

The article deals with the semantic and axiological origins of modern music in the sound-images that reflect a new paradigm of postmodern worldview.

Key words: sound-images, the concept of sound, sound-images semantics, post-modernism.

У музиці другої половини ХХ ст. відбулися глобальні соціокультурні, світоглядні та художні зміни, що сприяли деконструкції існуючої культурної парадигми. Є. Чигарьова називає сучасну культуру епохою «загального синтезу» [9, с. 17]. Підкреслюється мистецький діалог з художніми надбаннями попередніх культур. Феномен полістилістики в контексті постмодернізму стає провідним принципом постмодерністської культури. У сучасних світоглядних умовах постмодернізму формується нова звукообразна концепція, що має певні семантико-аксіологічні основи. У музиці відображаються нові процеси розвитку науки, техніки, соціуму, які мають інтелектуальний та емоціональний вплив на композиторів. Усе це сприяє осмисленню нових конструктивних ідей, що потребують певних способів звуковідтворення. Таким чином, особливої актуалізації набуває висвітлення звукообразної специфіки музики постмодернізму в контексті семантико-аксіологічного підходу.

Об'єкт статті — звукообразна специфіка музики постмодернізму, предмет — аксіологічні та семантичні особливості звукообразу в сучасній музиці.

Мета статті — висвітлити семантико-аксіологічні основи звукообразу в сучасній музиці.

Постмодернізм, усвідомлення якого, на думку культуролога О. Кравченка, відбулося на початку 80-х рр. ХХ ст., є загальнокультурним феноменом, «специфічним напрямом у соціогуманітарних науках, їх теоретичною саморефлексією» [6, с. 21]. Семантична й аксіологічна специфіка звукообразу в сучасній музиці пов'язана з новими ціннісними координатами, що сформувалися в умовах постмодернізму і спричинили нові формууючі, жанрово-стильові чинники композиторської творчості.

Культурна значущість постмодернізму полягає у створенні певної картини світу, що віддзеркалює нову світоглядну парадигму й принципи мислення композиторів. До найважливіших ознак

сучасного композиторського мислення, які відбивають нову картину світу, належать:

- плюралізм та полістилістика, для яких характерні інтертекстуальність, діалог і полілог культур;
- деієрархічність та дезінтеграція часопросторових координат, що призводять до трансформації музичної форми («відкрита форма»);
- множинність інтерпретацій та подвійні коди, які утворюють полісемантичну специфіку звукових феноменів;
- використання музичних і немусичних засобів інтерпретації звукообразів.

Отже, головною ознакою сучасної картини світу є зближення та зрощування різних напрямів та стилів, що зумовлюють еkleктизм, колажність, стильовий плюралізм. У результаті посилюється роль концептуалізму й особистісно-суб'єктивної сфери творчості, спрямованої на пошуки універсальної музичної мови на основі переосмислення й інтеграції досвіду попередніх культур.

Теоретичне обґрунтування постмодернізму відбулося в культурологічних працях Ж. Бодріяра «Система речей» (1969), Ж.-Ф. Ліотара «Постмодерністське знання» (1979) і «Суперечка» (1984), а також у дослідженнях Е. Левінаса, Р. Ротри, Ж. Дерріда, Р. Барта та ін. Виникнення постмодерністських тенденцій у культурі пов'язане з новим усвідомленням культурного прогресу, що призводить до деконструктивізму та втрати дистанційності між часом і простором культури.

Реалізація звукообразної ідеї в постмодерністській музиці — це творчий процес обмірковування й конкретизації концепції музичної форми, тембрового звучання, що відповідає інструментальному складу або типу голосу, в результаті чого осмислюється звукообразна концепція тексту, якщо він використовується.

Сучасні композитори починають створювати звукообрази з пошуків необхідної якості та форми звучання. На думку Е. Денисова, «світ звуків сам по собі нескінченний. У природі існує безліч звуків: шуми вітру, дощу, моря, звуки, механічні шуми та ін. Звук не обмежений лише можливостями людського сприйняття — ті звуки, які ми не чуємо, також впливають на наш організм. Множинність усіх звуків нескінченна не лише тому, що існує реальна нескінченність звуків самого світу, але вона не обмежена й усередині себе, тому що між двома будь-якими звуками завжди існує принаймні ще один звук (це стосується й так званих «музичних» звуків, оскільки температура може бути вироблена з будь-якою чіткістю)» [2, с. 16]. Важливою для композиторів, особливо для тих, котрі працюють з електронною музикою, є проблема «розпізнання» звука, тобто пошук і вибір потрібної комбінації звуків та їх упорядкування. «Кожний композитор робить

власний, індивідуальний вибір серед безлічі звукових об'єктів і буде між ними певну систему відповідностей, що впорядковує цю множинність і утворює форму твору» [2, с. 17].

Нова концепція звукообразу в сучасній музиці відбилась у світоглядній, образно-семантичній, стильовій, композиційній, стилістичній формах. Сучасна музика — імпровізаційна, і це не застиглий результат, а процес народження певного звукообразу в процесі композиторської та виконавської інтерпретації («інтерпретуючого мислення виконавця»). Лексика сучасної музики поєднується з несподіваними звуковими формами й засобами звукодобування (гребінець, смичок, пера, сірники, ланцюги і т. ін.), що відтворюються «неакадемічними» інструментально-ансамблевими складами виконавців.

Використання тембру як носія звукообразної ідеї в контексті сучасної музики відбувається в контексті програмно-театральних тенденцій постмодернізму. Тембр відіграє важливу роль у відтворенні музичної ідеї, створенні рельєфної «картинної театральності», «театру звука» й «тембрової звукозображальності» за допомогою оркестрових прийомів.

Першочергове значення тембру як формоутворюючого фактора особливо проявляється в сонорній техніці письма. У цьому разі показовими такі оркестрові прийоми: *divisi*, оркестрова педаль, «органні», «дзвонні» звучності, принцип фонізму (остинатний фон), застосування максимальних регістрових можливостей інструментів (від найвищого до найнижчого діапазону), завдяки чому тембр набуває підвищеної експресивності, тембрової індивідуалізації й диференціації оркестрового звучання.

Нові звукообрази потребують збільшення ролі ударних, що відіграють не лише динамічну чи звукозображувальну, а й темброво-характеристичну й іноді тематичну функції. У сучасних композиціях у партіях ударних інструментів, окрім акомпанементу, наявна ритмічна індивідуалізація теми. Завдяки активному використанню ударних інструментів утворюється ансамбль із віддалених один від одного за тембровими якостями інструментів.

Особливого семантико-аксіологічного значення набуває новий статус буття нотного тексту. Музичний текст і методи його нотації в умовах постмодернізму — це складний «спосіб графічного вираження звукових і інших суб'єктивних ідей», що віддзеркалює нові взаємовідношення між композиторським задумом і засобами його фіксації [3, с. 9]. Текст стає індивідуалізованою формою відбиття звуковідчуття композитора.

У сучасній серійній атональній музиці організація звукового матеріалу настільки індивідуалізована й складна, що виникає полісемантична множинність смислів. І в цьому виявляються

неодномірність і невичерпність творчого потенціалу музичної інтерпретації сучасних творів.

Як помічає Ц. Когоутек, сучасна музична мова породжена відносно самостійним розвитком музичного мислення, що виявляє творчу особистість композитора [5, с. 23]. Отже, техніка композиції стає не тільки творчим методом, а й своєрідним принципом композиторського мислення, що відбиває нову картину світу. Так, наприклад, структуралізм зображує в музиці людину не в типах експресії, а як істоту інтелектуальну, раціональну. Але зовнішній інтелектуалізм і раціоналізм не виключають психологічної поглибленості змісту музичних творів.

Сучасна культура в багатьох інтерпретаціях філософів, культурологів та мистецтвознавців трактується як система смислів, цінностей, переконань і норм поведінки індивідуума й суспільства, зафіксованих у мові. Музична мова є також системою знаків і символів, наділених певними значеннями і спрямованих на збереження, перетворення й передачу інформації про різноманітні об'єкти у звукообразах. У результаті розшифрування тексту як носія звукообразної ідеї здійснюється семантико-аксіологічне осмислення специфіки його змісту як ціннісно-нормативної системи. Однак плюралізм та полістилістика як художньо-ідейне підґрунтя постмодернізму утворюють нову звукообразну специфіку, що виникла ще в контексті європейської авангардної культури ХХ ст.

Музика ХХ ст. характеризується виникненням широкого спектра різноманітних напрямів, які зумовили процес стилізового оновлення композиторської творчості, сприяли бурхливому експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність, пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія). Подібні експерименти пов'язані з розквітом саме в 1920 — 1930-ті рр. так званого музичного авангарду.

Відчутний вплив на сучасну музику справили додекафонна техніка А. Шенберга, нове відчуття часопростору А. Веберна, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена, М. Беббіта.

У музиці другої половини ХХ ст. набули свого втілення основні принципи вебернівської концепції. Одним із головних художніх завдань у музиці А. Веберна є особливе відчуття часу та стереофонічне розшарування простору, які диктують тип письма (пуантилізм) та тип композиції (афористична форма). Тембр поряд із звуковисотністю та динамікою стають носіями «сутнісних смислових відношень» [8, с. 166], тобто набувають драматургічних функцій у музичному творі, а густа тканина мікромотивних зв'язків створює «багатоголосне одноголосся» [8, с. 9]. Часова структура музичної форми залежить від типу письма. А. Веберн відкрив принцип мініатюризму в музичному мистецтві ХХ ст. Йому належить

задум створення цілого напрямку в музиці у зв'язку з даним типом художнього світопогляду.

Відповідно до концепції авангардизму, необхідним було руйнування «старого» традиціоналізму й перегляд системи цінностей сучасної людини, що сприяло формуванню нової реальності художнього буття, нової «картини світу». Науково-технічний прогрес, розквіт авангардних методів і композиторських технік формують «сцієнтистську (технократичну) світоглядну парадигму мистецтва», внаслідок чого змінюється статус людини — це «інтелектуальна, раціоналістична істота, носій об'єктивного знання» [7, с. 17].

На думку І. Сніткової, для свідомості ХХ ст. з властивим йому новим, глобалістичним аспектом характерні екологічна та культурологічна парадигми [7, с. 14]. «У першому разі — це людина природна, рівноправна з іншими біологічними істотами, а в другому — людина як суб'єкт культури, рівноцінний у своєму етнічному, соціальному, історичному статусі» [7, с. 17]. У зв'язку з цим сформувалася нова свідомість — «художня модель світу», що відобразилася в композиторській практиці через розмаїття технік композиції.

Серед нових тенденцій, характерних для української музичної культури 1960-70-х рр. — особлива увага композиторів на проникнення у внутрішній світ людини, що, у свою чергу, приводить до камернізації жанрів симфонії, опери, кантати, розвитку й поглиблення ліричної сфери (лірика, по суті, стає інтегруючим фактором, що поєднує в собі епічне й драматичне). Акцентування уваги композиторів на внутрішньому світі людини підкреслює тенденцію до камернізації жанрів, навіть таких, як симфонія (камерні симфонії Є. Станковича), опера (моноопера «Листи кохання» Л. Губаренка). Створюються і мініатюри для різних складів оркестру (наприклад, «Сім мініатюр для камерного оркестру» В. Бібіка).

Програмна музика другої половини ХХ ст. нерідко відображає через символічні програмні назви (це стосується і крупних жанрів) семантику жанру мініатюри. Такими є «Мікроструктури» Л. Грабовського, «Шістдесят шість експресій» для фортепіано А. Нікодемівича, камерна кантата «Мікросхеми» О. Козаренка, «Знаки» з циклу фортепіанних мініатюр «Тріада» і «Вальс миттевостей» для струнного оркестру й фортепіано В. Сильвестрова.

Вплив звукообразної специфіки музики ХХ ст. (особливо К. Дебюссі, О. Скрябіна, А. Шенберга, М. Равеля, Б. Бартока, І. Стравінського, П. Хіндемита, Д. Шостаковича) на розвиток музичної творчості останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. наразі дуже відчувається.

У творчості А. Шенберга, І. Стравінського, Б. Бартока вперше спостерігаємо нове відчуття концентрації музичного матеріалу на атональній основі, функціональне розуміння тембру та інтеграція звукової тканини. Цікавими є регістрові рішення — «мікрорегістровка», теситурна модуляція, імітація різноманітних тембрів. Склалася «нова ієрархія формоутворюючих факторів» — важлива роль ритму в І. Стравінського, нові ідеї оркестрової фактури.

Приклади використання ударних інструментів як самостійної групи траплялися набагато раніше, ніж у музиці постмодернізму. Так, у Симфоніях № 14 та 15 Д. Шостаковича, композитора-неокласика, ударні широко використовуються в різноманітних ансамблях, навіть мають розгорнуте соло, що завершує цикл. На це звертає увагу Е. Денисов з приводу Симфонії № 4: «тут наявні й освіжаюче звучне, нове за тембром використання групи трьох ударних, нові елементи оркестрової фактури, великі відстані між оркестровими голосами, прозорість оркестрування, що дозволяє сприймати дрібні деталі» [2, с. 89].

Зважаючи на досвід композиторів нововіденської школи (А. Шенберга, А. Веберна), загальнокомпозиційним принципом організації звукового простору сучасних музичних творів є прагнення до уніфікації музичного матеріалу як методу, тобто єдності горизонталі й вертикалі на основі трансформації інтонаційних та ритмічних структур. Інший — принцип безперервного розгортання музики на основі побудови музичної композиції з одного інтонаційно-ритмічного ядра. На перший погляд, «полегшений» метод сучасної композиції не є проявом елементарності задуму, а навпаки — ознакою високорозвиненого конструктивного мислення композитора. Отже, у сучасній музиці очевидна масштабність музичного мислення як принципу, не пов'язаного з жанровими умовами.

Масштабність звукообразу та відповідної до нього композиції не завжди відповідає масштабності та перспективності музичного мислення композитора. За концепцією Б. Яворського, масштабність — риса творчого мислення композитора, яка ґрунтується на психологічності переживань, що характерно, наприклад, для О. Бородіна, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Скребіна, С. Рахманінова та ін. У цих композиторів з масштабним типом мислення навіть у малих творах подається «не настрої, а уявлення про переживання». Їх малі форми — це «уламки величезних психологічних глиб» [10, с.182].

Результат інтенсифікації композиторського мислення проявився ще наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. в музичних течіях імпресіонізму та експресіонізму. Відбувся процес збагачення додатковими стилістичними елементами, пов'язаними з пошуками нової виразності, такими як: деталізована образність, тонка

передача почуттів (К. Дебюссі, М. Равель); підвищена експресивність із широкою шкалою емоційної виразності (О. Скрибін, Г. Малер); гіпертрофія суб'єктивної сфери; підвищення ладогармонічної барвистості фактури.

Унаслідок згаданих тенденцій здійснюється камернізація як зовні (малий інструментальний склад, лаконічні форми), так і всередині музичних композицій. Так, «камернізація зсередини», на думку О. Зінькевич, проявилася, наприклад, у П'ятій симфонії В. Сильвестрова — це «ювелірна робота з тематизмом, висвітлення мікродеталей, мікронуансування й нанизування динамічних мікрохвиль з наростаннями та спадами» [4, с. 59]. Камернізація як принцип сучасного формоутворення відобразилась у змінах та градаціях психологічних станів, що зумовило неконфліктну (психологічну) драматургію, а відсутність сюжетно-подієвого руху створила ефект просторовості, одночасності часопросторової структурокомпозиційної організації звукового матеріалу.

Звукообразна специфіка сучасної музики пов'язана зі зміною ставлення композиторів до художньо-акустичної специфіки багатьох інструментів, що віддзеркалює світовідчуття особистості та зумовлює принципи використання його виражально-акустичних можливостей, виконавських прийомів та засобів. Так формується нова звукова модель інструмента — звукообраз, що розкиває принцип мислення композитора, власне звуковідчуття інструмента.

Переосмислення стильової специфіки та звукообразної характеристики інструментів відзначились у творчості композиторів середини ХХ ст. саме у фортепіанній музиці. Як зазначив Л. Гаккель, додекафонну техніку вперше застосував А. Шенберг саме у фортепіанних творах, таких як «П'ять п'єс», ор. 23, Сюїта, ор. 25, 37. У музиці створився стильовий синтез — конгломерат класичних і романтичних манер піанізму (бахівської, бетховенської, листівської), де неокласичні рішення поєднуються з прийомами ілюзорно-педального й концертного викладу [1, с. 16].

Звукообраз фортепіано позначився й у 20-ті рр., коли відчутним був вплив ударно-безпедального джазового стилю з танцювальним тяжінням. Виокремилися такі «родові риси» піаністичного стилю молодих французьких композиторів «групи Шести», як «схематизація фактури, мала маса звучання, артикуляція нон-легато, «відчуття короткозвучного інструмента» (Л. Гаккель) з переважанням репетиційно-мартелятного техніцизму.

Л. Гаккель у монографії «Фортепіанна музика ХХ ст.» здійснив типологізацію етапів розвитку фортепіанного мислення ХХ ст.

I етап (1894 — 1914) — «пізньоромантичний піанізм», у якому фундаментальними стають ідеї ілюзорності, тембральності фортепіанного звучання. Завдяки К. Дебюссі, М. Равелю, О. Скрибіну фортепіанна творчість повертає собі значення найважливішої

галузі. Наприкінці XIX ст. музична культура орієнтувалася на монументальні жанри, синтетичні форми (опера, симфонія з хором), «великий піаністичний апарат», і це, у свою чергу, мало певні соціально-психологічні фактори [1, с. 18].

II етап (повоєнні роки) — інструмент набуває «нового звучного образу», що базується на ідеї ударного, коротковзвучного фортепіано в рамках стилю неокласицизму та джазової музики (І. Стравінський). Провідним жанром стає мініатюра або одночасні композиції, циклічні форми.

III етап (30-40 рр.) — синтез, «діалектичний зв'язок реально-безпедальної та ілюзорно-педальної манер», що породжує «гібридні типи піанізму» [1, с. 19]. Розмаїтість жанрів свідчить про активізацію соціальної функції фортепіанної творчості. Завдяки цьому розширюються смислові, експресивні, зображальні можливості фортепіано, що, у свою чергу, сприяє концепційності творчості, відображенню в ній масштабних колізій життя.

Нове відчуття звукової матерії також зумовлене стилістикою імпресіонізму. У К. Дебюссі звукообрази, як і живописні, народжені спонтанно, миттєво, навіть стихійно, ескізно, тому в його музиці відчуваються просторість, легкість і «акварельність» форми. Як вважає Е. Денисов, відчуття кольору та світла у «Морі», «Ноктюрнах» чи «Іграх» К. Дебюссі «майже зримає», як «вільний і невимушений рух звукових потоків», «набагато ближчий до безпосереднього відчуття живої природи» [2, с. 111]. Це зумовлено продуманим і ретельним ставленням композитора до всіх, навіть найдрібніших деталей. Розвиток тематизму фактурного типу здійснюється за принципом «музичного монтажу» (Е. Денисов). Мотивна праця К. Дебюссі вражає вільним квазі-імпровізаційним варіюванням інтерваліки на основі ладово-гармонічного комплексу, що відчувається вже в музиці А. Веберна («пермутації серії та її чарунок», що проектується як на горизонталь, так і на вертикаль фактури). Для стилю К. Дебюссі, за визначенням Л. Гаккеля, характерні «фонічний принцип» письма, «ілюзія тембрів», «поліфонія гармонічних шарів» — «гармонічних тіл».

У творчості сучасного українського композитора В. Сильвестрова відчувається вплив «фонічного принципу письма» К. Дебюссі, який у його фортепіанних зразках проявляється у:

- фонічному ефекті щільності й просторовості фактури — розосередженні у фактурному просторі звукових шарів з різною масою звучання;
- поліфункціональності та полімодальності — автономності та різнобарвності гармонічних сполучень, що утворюють «ілюзію тембрів» (незмішаних звукових потоків, різних джерел звучання);
- полігармонічному мисленні, багатозвучності фактури;

- акцентуванні уваги на щільності звукової тканини й просторовості розміщення звучностей; при цьому роль мелодико-гармонічної опори виконують акустично підкреслені окремі тони, звукові структури;
- тембральному відчутті фактури, стисненні звукової композиції в просторі, зведенні автономних висотних шарів в акустичне ціле.

Функція педалі у творах В. Сильвестрова, як і К. Дебюссі — архітектонічна, формоутворююча. Завдяки педалі підтримується цілісність багатопшарової, полігармонічної фактури.

Полігармонічне, політемброве й фонічне мислення К. Дебюссі утворювало плідне підґрунтя для подальшого розхитування стабільності музичної форми, що відбилося безпосередньо в самих нотних текстах. У композиторській творчості останньої третини ХХ ст. відтворення звукообразу — процес іноді непередбачуваний, оскільки виникають мобільні компоненти музичної форми, що утворюють «ефект несподіваності» (*stabil — instabil*). Відчутним є вплив алеаторики як методу композиції та техніки письма. До мобільних елементів належать:

- мобільні звукові структури, у яких звуковисотні параметри виписані в тексті дрібними тривалостями із зазначенням їх ритмічної організації («Імпровізації II» П. Булеза);
- мобільність ритму й темпова автономність груп інструментів в оркестрових партитурах (кантата «Сонце інків», IV частина Е. Денисова);
- вільна перебудова послідовності звукових структур, їх повторення та перекомпонування.

Усе це відображено в «техніці груп» К. Штокхаузена, «техніці віконця» А. Пуссера. Ці техніки асоціюються з мозаїкою — «реалізатор розміщує обмежену кількість заздалегідь обумовлених автором елементів, які складається в ціле згідно з бажанням виконавця (та з урахуванням доданих «правил гри»)» [2, с. 130]. Експерименталізм Дж. Кейджа та його послідовників змусив виконавця замислитися не лише над звуковими та ритмічними структурами, а й над самою природою звукової матерії. Усе відповідало театру абсурду, мінімалізму та принципу «суміщення несумісного».

Отже, нові тенденції постмодернізму в музиці, що певною мірою відображають семантико-аксіологічний зв'язок з авангардним мистецтвом, створюють нові умови для реалізації звукообразних ідей сучасними композиторами відповідно до поставангарднлї естетики. Звукообразна концепція сучасних творів складається таким чином, що звук та його звуковисотні, ритмічні й гармонічні параметри стають мобільними в музичному просторі, і вже параметри часу стають не настільки важливими, оскільки набувають сенсу просторовості («опросторовування часу»). Цей процес

виражений у структурі музичного твору й у самому способі фіксації — графічному, що має назву «музична графіка». Концепція дуалізму, яка набула певного значення в епоху романтизму, трансформується на рівні формоутворюючих елементів звукообразної концепції (взаємодія *stabil — instabil*). Мобільність звукових структур створює можливості для звукообразної трансформації та різноманітних звукових ефектів у багатоелементній фактурі, чого складно досягти в стабільних формах.

Таким чином, звукообразна концепція музики постмодернізму відображає особливості сучасного композиторського мислення, такі як полістилістика, фрагментарність, дезінтеграція часопросторових координат, інтертекстуальність і перетинання різноманітних знакових контекстів в одному творі. Усе це сприяє множинності смислів в інтерпретації звукообразів, відкритості до «нового» та переосмислення «минулого» досвіду як музичними, так і немусичними засобами й методами. У музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. на тлі плюралізму постмодерністської культурної парадигми зростає значущість концепційності композиторської творчості, що відбивається, врешті-решт, у звукообразній специфіці й авторських коментаріях, які надають ключ до розуміння нової поетики звукосмислу.

Наразі проблема звукообразної специфіки сучасної музики в ситуації постмодернізму залишається відкритою. Завдання статті полягало у висвітленні семантико-аксіологічних основ постмодерністської парадигми, що відбиває новітні тенденції сучасної композиторської творчості. Такий підхід до проблеми відкриває шляхи для подальшого дослідження звукообразної специфіки сучасної музики на прикладі творчості європейських та українських композиторів, художнє мислення яких віддзеркалює нове розуміння музично-виражальних засобів і прийомів звуковідтворення.

Список літератури

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века : очерки / Л. Гаккель. — Л. : Сов. композитор, 1990 — 286 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Сов. композитор, 1986. — 208 с.
3. Дубинец Е. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации / Е. Дубинец ; Москов. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К. : Гамаюн, 1999. — 314 с.
4. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов / Е. Зинькевич // Київське музикознавство : зб. ст.; упоряд. С. Тишко, І. Коханік. — К. : Вид-ня Київ. держ. вищого муз. училища ім. М. Глієра, 1998. — Вип. 1. — С. 57 — 76.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 368 с.

6. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації: монографія / О. В. Кравченко. — Х. : ХДАК, 2011. — 288 с.
7. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры: сб. ст. — Вып. 120. — М.: ГМПИ, 1992. — С. 8 — 31.
8. Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. — М. : Сов. композитор, 1984. — 319 с.
9. Чигарева Е. Свет далекой истины / Е. Чигарева // Сов. музыка — 1991. — № 12. — С. 17 — 23.
10. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825 — 1915) / Б. Яворский // Яворский Б. Избранные труды. — Т. 2, ч. 1. — М. : Сов. композитор, 1987. — С. 41 — 77.

Надійшла до редакції 20.04.2012 р.

УДК 78.071.1(=411.16):78.03(477) “18/19” В. М. ЩЕПАКІН

МУЗИКАНТИ ЄВРЕЙСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Досліджується роль єврейських музикантів як пропагандистів європейських традицій у розвитку музичної культури України ХІХ — початку ХХ ст.

Ключові слова: *єврейські музиканти, музична культура України.*

Исследуется роль еврейских музыкантов как пропагандистов европейских традиций в развитии музыкальной культуры Украины ХІХ — начала ХХ ст.

Ключевые слова: *еврейские музыканты, музыкальная культура Украины.*

The role of Jewish musicians as advocates of European traditions in the development of musical culture of Ukraine of 19th — beginning 20 th centuries is investigated.

Key words: *Jewish musicians, musical culture of Ukraine.*

Однією з найцікавіших сторінок в історії музичного мистецтва України ХІХ — початку ХХ ст. є бурхливий процес входження в її культуру єврейських музикантів, недавніх переселенців з країн Західної Європи (Польщі, Австро-Угорщини, Німеччини, Румунії). Маючи відмінні від корінного населення України й інших національностей, котрі мешкали й працювали в цей історичний період на її території, релігію, культуру, ментальність, організацію

побуту тощо, численні представники єврейської спільноти подолали етнічну відокремленість і увійшли до історії музичної культури України як її непересічні діячі. Проте досі така тема не розглядалася як самостійна проблема, цим і пояснюється її актуальність.

Об'єктом дослідження є музична культура України XIX — початку XX ст., предметом — діяльність на теренах України тих часів єврейських музикантів. Висвітлення й аналіз деяких аспектів цієї діяльності є метою розвідки.

Одними з найперших виявлених документальних фактів діяльності професійних єврейських музикантів в Україні ще наприкінці XVIII ст. є входження їх до оркестру князя Потьомкіна на Херсонщині, який складався з італійських, малоросійських та єврейських інструменталістів (останні — переважно скрипалі) [15]. Основними сферами зайнятості єврейських музикантів в Україні до середини — останньої третини XIX ст. були народні інструментальні ансамблі (клезмери) і синагогальні служби (кантори, регенти, хористи). Навіть за тих часів їхня діяльність не обмежувалася її первісним призначенням обслуговування потреб єврейської спільноти й мала резонанс серед різних верств багатонаціонального населення регіону. Як зазначає дослідник історії єврейського життя в Україні Н. Фрейман, починаючи з 1870-х рр. на півдні Росії масово почали виникати особливі трупи єврейських пісенників, які розважали відвідувачів у винних погребках та інших розважальних закладах [19, с. 47]. Численні єврейські оркестри вчорашніх клезмерів наприкінці XIX ст. працювали в багатьох (найчастіше кращих) ресторанах різних міст Півдня Росії, де їм дозволяла горезвісна смуга осілості.

Поряд із цим, завдяки проникненню прогресивних ідей єврейського просвітництва — Хаскалі — руху, що прагнув інтеграції євреїв у європейське суспільство й підвищення освіченості в галузі світських наук, разом із традиційними сферами діяльності, євреї в Російській імперії в останній третині XIX — на початку XX ст. дедалі активніше долучалися до загального багатонаціонального культурно-суспільного життя, здобували професійну музичну освіту як в Україні, так і в російських та європейських музичних навчальних закладах, і застосовували здобуті знання і набуті вміння практично в усіх сферах музичного буття України.

Хронологічно чи не найпершою з вітчизняних музикантів єврейського походження, яка набула міжнародного визнання, була піаністка Юлія Львівна Грінберг (після одруження Тюріна) (1827 — 1904) — «російська Клара Вік», як її називали сучасники [7, с. 96]. З 9-річного віку вона виступала в Україні (Одесі, Харкові), пізніше в Росії (Санкт-Петербурзі, Москві), Польщі (Варшаві), Австрії (Відні). Як зазначає музикознавець Р. А. Сулім,

«...навчаючись у Віллуана в Москві, в А. Гензельта в Петербурзі, а потім у Віденській консерваторії в І. Фішгофа, вона була вихована в традиціях німецького академічного піанізму з його посиленою увагою до технічної складової твору й демонстрації віртуозних якостей» [17, с. 9]. У юному віці Грінберг відвідувала в Москві оселю батьків засновників російських консерваторій Антона і Миколи Рубінштейнів. Її концертна діяльність у Харкові неодноразово висвітлювалася на шпальтах «Харківських губернських відомостей» (1840-і — початок 1860-х рр.) і детально аналізувалася харківськими музикознавцями Й. М. Миклашевським [11, с. 134-135] та О. В. Кононою [7, с. 96]. До репертуару піаністки входили твори Л. Мейєра, А. Гензельта, І. Мошелеса, С. Тальберга, Ф. Ліста, Ф. Шопена (одна з найперших виконавиць в Україні).

Іншим відомим єврейським музикантом із Харкова був Йосип Адольфович Рубінштейн (1847-1884), представник найбагатшої в місті єврейської родини. Його батько і дядько були відомими в місті меценатами, брали найактивнішу участь у заснуванні та фінансуванні Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства (ХВ ІРМТ). Сам Й. Рубінштейн — вихованець Петербурзької консерваторії, піаніст, котрий у 1865-1874 рр. виступав як соліст і камерний виконавець у концертах ХВ ІРМТ. До програм Й. Рубінштейна входили переважно твори романтиків: Р. Шумана, К. М. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, А. Г. Рубінштейна та ін. Й. Рубінштейн був особисто знайомий з Ф. Лістом і з Р. Вагнером, музику якого він обожнював і в останнє десятиріччя свого життя був його домашнім секретарем, концертмейстером Байройтського театру, аранжувальником вагнерівських партитур [7, с. 98-100].

Із середини ХІХ ст. аж до початку Першої світової війни Україну дедалі частіше почали відвідувати західноєвропейські та російські музиканти-гастролери з єврейським корінням: брати Венявські, Б. Губерман, В. Ландовська, Л. Годовський, Й. Гофман (презентанти польської музичної культури), І. Тедеско, Ф. Лауб, Д. Поппер (чеської), брати Рубінштейни та К. Давидов (російської), Л. Ауер, С. Ментер, А. Грюнфельд (німецької), Й. Іоакім (австрійської) та ін. Особливо назвемо видатного скрипаля А. Бродського, вихідця з півдня Росії, який згодом презентував німецьку, а пізніше англійську культури.

Наведемо лише деякі приклади активної участі єврейських музикантів у культурному житті багатонаціональної спільноти Одеси — найбільшого серед міст півдня Росії в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст.

У 1870 р. в Одесі відбулася непересічна музична подія: «11 листопада, о 4 годині пополудні, усіма єврейськими музикантами нашого міста, за участю також і російських, подарований

був однієї з тимчасових синагог сувій (Тойра-П'ятикнижжя) на згадку про знищення пункту паризького трактату щодо російського військового флоту в Чорному морі. З цього приводу була влаштована врочиста хода вулицями в околиці синагоги, яка супроводжувалася великим оркестром. У святкуванні взяли участь і багато християн; проте ініціатива цього разу належить євреям» [3]. У 1875 р. одеська газета «Новоросійський телеграф» інформувала читачів: «Невдовзі театральний хор, у поєднанні з хором нової синагоги, дасть у Маріїнському театрі великий вокальний концерт» [4]. Зазначалося, що до складу цих двох хорів входила більша частина хористів російської опери, котра тоді формувалася в місті. Серед найцікавіших номерів концерту називали «Solo d'armigeri» з опери «Беатріче ді Тенда» Белліні та «Pieta, signore» Страделлі. Отже, єврейські музиканти-інструменталісти були активними учасниками громадського життя багатонаціональної одеської спільноти, а синагогальні співаки не лише брали участь у світських концертах, виконуючи, серед іншого, твори західно-європейської класики, а становили більшість серед хористів театрального й оперного хорів.

В Одесі в 1870-ті рр. було добре відоме ім'я піаніста й композитора Ед. Гольдштейна, який навчався тоді в Лейпцизькій консерваторії. У 1871 р. він брав участь у благодійному концерті, у якому виконав фортепіанний Концерт d-moll Ф. Мендельсона, а в 1875 р. у концерті артистів російської опери в Одесі виконав власну сюїту для скрипки. Ця сюїта, як зазначалося в пресі, «...обнаруживает в авторе задатки будущего композиторского таланта, далеко не лишена интереса» [12]. Восени того ж року газета надала інформацію про його виступ у концерті співачки Д. Арто. Відзначивши талант піаніста й композитора, рецензент зауважив, що в його грі трапляється відсутність доброго смаку, що дозволяє вважати Гольдштейна так званим віртуозом, але не серйозним виконавцем [10].

Численні кореспонденції кінця XIX — початку XX ст. надають солідний перелік прізвищ єврейських музикантів-інструменталістів, здебільшого скрипалів і піаністів, які жили, працювали й виступали в багатьох невеликих провінційних містах Півдня Росії. Так, допис з Єлисаветграда в «Новоросійському телеграфі» (1876 р.) сповіщав про представника найвідомішої в Росії кінця XIX — початку XX ст. музичної родини Блюменфельдів, Фелікса, учня 3-го класу, котрий брав постійну участь у концертах приїжджих артистів, акомпанував їм, читаючи з листа найскладніші п'єси [16].

Переважає більшість єврейських музикантів здобула або здобувала на час публікації матеріалів про їхні виступи музичну освіту у вищих європейських (Відень, Прага, Лейпциг, Берлін,

Париж, Варшава тощо) музичних навчальних закладах. Про масове здобуття професійної музичної освіти дітьми з єврейських родин свідчить статистика, яка надається в щорічних звітах музичного училища Одеського відділення ІРМТ. У різні роки протягом кінця ХІХ — початку ХХ ст. учні іудейського віросповідання становили від 52% до 69% від загальної кількості студентів, а скрипкові класи нерідко стовідсотково були заповнені євреями. Чимало єврейських музикантів з України закінчували також консерваторії в Петербурзі, Москві (де навчалися найчастіше в іноземних фахівців), а також численні приватні музичні навчальні заклади. Про потужний потяг єврейського населення півдня України до опанування музичного мистецтва на зламі ХІХ–ХХ ст. яскраво свідчить той факт, що багаті єврейські меценати Одеси впровадили викладання музики навіть у єврейському сирітському домі. «З учнів організували два оркестри: духовий та струнний. На придбання інструментів надійшли пожертви членів піклувальної ради» [20].

Освічені єврейські музиканти наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. складали основу театральних та оперних оркестрів і хорів. Так, у сезоні 1901/1902 рр. у харківських оркестрах і театрах налічувалося 130 виконавців-євреїв [2]. Чимало єврейських фахівців викладали музику в державних і приватних спеціальних та загальноосвітніх закладах (родина Блуменфельдів у Єлисаветграді, Я. С. Кауфман, Р. Кауфман, родина Фідельманів, С. Г. Рубінштейн та її донька Л. Г. Вейнберг, Г. І. Рахміль, П. С. Столярський, Д. С. Айсберг, Я. А. Френкель та ін. в Одесі, А. Л. Натанзон у Миколаєві, Р. М. Глієр у Києві, О. І. Горовиць у Харкові тощо). Євреями були провідні співаки-солісти оперних антреприз у різних містах України: Л. М. Сибіряков (справжнє прізвище Співак), О. І. Каміонський, М. Є. Медведєв (справжнє прізвище Бернштейн), Ю. А. Модестов (справжнє прізвище Блувштейн) та ін. Серед оперних антрепренерів назвемо Й. Я. Сетова (Сетгофера або Сетгофа), одного з найуспішніших в Україні в останній третині ХІХ ст., про котрого найчастіше писали як про німця, й А. І. Гомберга, котрого вже в буремні роки Першої світової війни називали «ідейним та безкорисним керівником опери» і писали про нього таке: «Вникаючи в інтереси своїх співробітників і піклуючись про їх матеріальне становище, він стояв на варті справжнього служіння мистецтву. Художня сторона справи, завдяки щедрості й старанням антрепризи, була показовою і гідною наслідування» [14].

Прізвища багатьох єврейських фахівців поруч із німецькими, чеськими, італійськими та ін. є й серед музичних майстрів, торговців музичними інструментами та нотами. Поруч із європейцями (насамперед чехами та німцями) єврейські музиканти працювали

військовими капельмейстерами (Я. Богорад, родина Чернецьких, М. Кюсс, Є Дрейзен та ін.), керували оперними, театральними і садовими оркестрами (С. І. Зельцер у Миколаєві, М. О. Вольф-Ізраель в Одесі, А. Е. Маргулян у Харкові, Києві, Одесі та ін.), входили до складу численних камерних ансамблів.

Прикладом багатогранної плідної праці в провінційному місті України одного з єврейських музикантів є діяльність у Миколаєві Соломона Ісааковича Зельцера (1863 — 1914), відомого в місті скрипаля, диригента, педагога, композитора, музичного критика (друкувався в пресі під псевдонімом «Акорд»), який протягом 30 років диригував місцевим оркестром, 25 сезонів керував оркестрами миколаївських театрів. У місті він був відомий як чудовий скрипаль, «працьовитий, добросовісний музикант, симпатичний скромний трудівник» [23]. Окрім того, Зельцер майже щорічно організовував літні оркестри у скверах та парках. Музикантові належить перше оркестрування опери М. М. Аркаса «Катерина». У його ж версії відбулися прем'єри цієї опери в 1899 р. в Москві (постановка М. Л. Кропивницького, а в 1900 р. — у Миколаєві. Зельцер є автором маршів Миколаївського комерційного училища, Миколаївського градоначальства та ін. З 1889 р. він викладав музику та співи в Миколаївському комерційному училищі, де був водночас і керівником учнівського оркестру, в інших навчальних закладах міста, а з 1908 р. — гру на скрипці в музичному училищі Миколаївського відділення ІРМТ. За заслуги йому присвоєне звання почесного громадянина Миколаєва. Проте, маючи чималі почесті за життя, після смерті Зельцер залишив родину практично без коштів, а з усього його майна цінною виявилася тільки його скрипка [23].

Наприкінці XIX — початку XX ст. в провінційних містах півдня Росії було добре відоме ім'я талановитого віртуоза-скрипаля М. З. Зіссермана. Так, лише в 1898 р. одеська газета «Театр» інформувала читачів про три його виступи в Кременчуці, а також концерти в Катеринославі та Ялті. Після одного з цих концертів кореспондент писав: «Обдарованому концертантові довелося багато грати понад програми. Молодий віртуоз просто привів публіку в екстаз» [1]. Вочевидь того ж року Зіссерман виступав також і в Миколаєві, оскільки його гру порівнювали з грою іншого молодого єврея-скрипаля І. Ляпіса, колишнього учня А. Л. Натансона, а тоді студента Віденської консерваторії, який давав у Миколаєві концерт в останні дні літа 1898 р. Як зазначав кореспондент, серйозним ставленням до справи Ляпіс «значно відрізняється від відомого скрипаля п. Зіссермана, якого він у цьому сенсі перевершує» [18].

Саме єврейські музиканти-аматори, які здобули добру музичну освіту, проте не стали професійними музикантами, становили

значний відсоток концертантів у численних благодійних заходах, що постійно організовувалися в багатьох губернських та повітових містах. Прикладом є виключно благодійна музично-виконавська діяльність одного з найбагатших комерсантів Одеси, мільйонера й водночас піаніста і композитора А. С. Баржанського (1851 — 1900), котрий, окрім комерційної освіти, мав і консерваторську (Відень, Париж, Лейпциг), був автором музичних творів, що друкувалися в Лейпцизі та виконувалися у Відні. Ще в 1867 р. в репортажі в «Одеському віснику» про концерт учениці відомого одеського піаніста й педагога І. Тедеско Жанетти Штерн дописувач зазначав: «...загальну увагу привернув один номер програми [...] : це соната 16-річного композитора Адольфа Баржанського. [...] Концертантка виконала цей твір [...] з такою ж любов'ю, увагою й виразністю, як і всі інші п'єси концерту. [...] Головною заслугою п. Тедеско є правильний і усесторонній розвиток музичних талантів, — і на цьому поприщі він набув європейської популярності як наставник. Таку репутацію цілком підтвердили цього разу і наші вітчизняні таланти, пані Штерн і п. Баржанський» [24].

Про справжній композиторський талант А. С. Баржанського свідчить виконання його інструментальної музики визнаними в Європі професійними колективами. Так, у 1898 р. віденський струнний квартет Гельмесбергера у своєму другому концерті в Одесі зіграв квартет Баржанського A-dur, op. 8. [6]. Після раптової смерті Баржанського (жовтень 1900 р.) одеська преса зазначала: «Покійний умів до кінця днів своїх зберегти в глибині душі нескінченну любов до мистецтва й особливу пристрасть до музики. У своїй бібліотеці, в якій зберігалися рідкісні екземпляри творів кращих європейських авторів і натхненні творіння кращих композиторів, А. С. Баржанському подобалося проводити своє дозвілля, цілком віддаючись улюбленим заняттям. [...] Покійний не любив виступати як концертант, винятком були лише благодійні вечори. Востаннє тільки-но згаслий дилетант виступав у концерті Літературно-артистичного товариства, де його блискуче виконання декількох уривків на роялі справило незабутнє враження на справжніх знавців і цінителів фортепіанної музики. Інакше ставився до покійного музичний Відень. [...] У столиці Австрії покійний був більше відомим як композитор і піаніст, ніж у рідній йому Одесі» [8]. Закоханість у музику панувала і в родині Баржанського. Так, у благодійних концертах в Одесі наприкінці XIX ст. грало сімейне інструментальне тріо Баржанських — його сини (піаніст і віолончеліст) і донька (скрипачка) [21]. Юний віолончеліст Баржанський виступав і як соліст. «За прикладом минулих років, учора в одеській шестикласній прогімназії відбувся музичний ранок, — писала газета «Театр». — Особливий успіх мав вихованець четвертого класу А. Баржанський, котрий виконав на віолончелі

третьої концерт Гольтермана і на біс «грецьку пісню» [13]. А в 1902 р. в концерті Літературно-артистичного товариства пам'яті М. В. Гоголя брала участь С. М. Баржанська (вдова або родичка А. С. Баржанського [22]).

Чимало фактів свідчить про відкритість до світського музичного навчання представників релігійних єврейських родин. Так, співачка Е. Абрам, учениця відомого в Одесі вчителя співу Г. Руфа, яка з кінця 1860-х рр. брала участь у численних світських концертах у місті, а з середини 1870-х рр. виступала в головних партіях у складі труп російської та італійської опер в Одесі, Москві, Петербурзі й інших містах Російської імперії, була донькою кантора Головної одеської синагоги І. Абрама. Вихованцем Міланської консерваторії, оперета якого («Венеціанка») була схвалена до постанови в Петербурзі на сцені Олександрійського театру, був Л. Блюменталь — син або близький родич кантора Бродської синагоги в Одесі Н. Блюментала. Допомогти здобути дітям ґрунтовну світську музичну освіту намагалися й кантори з глибокої провінції. Так, найстаріший американський композитор, піаніст і фортепіанний педагог Л. Орнштейн (Орнстайн, 1893 — 2002), котрий походив з родини кременчуцького кантора, до переїзду до США (1906) навчався в Київському музичному училищі та Петербурзькій консерваторії.

До історії українського театру ввійшла вдала конкуренція українських театральних труп братів Тобілевичів з російськими, німецькими, французькими, австрійськими, польськими, єврейськими антрепризами. Це стало можливим, крім талановитих постановок і гри яскравих українських акторів, завдяки невеликим, дуже якісним оркестрам, які склалися виключно з євреїв. Заборона П. К. Саксаганському (Тобілевичу) давати спектаклі в Україні й возити із собою по російських містах єврейський оркестр призвела до того, що він вимушений був знову формувати оркестр у кожному місті з тамошніх росіян, які грали незрівнянно гірше за євреїв. Закінчився цей фарс тим, що поліцмейстер Сибірська дозволив Саксаганському возити цілий вагон музикантів-євреїв [5].

Видається показовим у контексті європеїзації музичного виконавства в Україні залучення оркестру, що складався майже цілком з єврейських музикантів, до святкування роковин І. П. Котляревського 1903 р. в Полтаві. Організуючи це свято, М. В. Лисенко в листах до Г. І. Маркевича аргументував участь оркестру під час виконання своєї кантати на честь автора «Енеїди» необхідністю виведення української національності «з хуторянської обстановки на європейський шлях» [9, с. 355–356]. Погодившись на єдино можливий варіант — оркестр приватної опери театру

Шато де Флер, — Лисенко констатував, що в його складі є «добра доза Ізраїлю» [9, с. 368].

Лише вибіркові факти, наведені в статті, свідчать про важливу роль єврейських музикантів у процесі входження музичного мистецтва в Україні наприкінці XIX — початку XX ст. до загальноєвропейського мистецького простору. Здобувши музичну освіту в європейських навчальних закладах або, переважно, в європейських фахівців, котрі працювали в Росії, єврейські музиканти обійняли посади оркестрових музикантів у численних оркестрах України, викладачів приватних, громадських та державних музичних навчальних закладів, брали дедалі активнішу участь у камерних концертах, керівництві оркестрами різних типів, музичному видавництві, торгівлі тощо. Багато в чому завдячуючи кращим єврейським музикантам, музичне мистецтво України кінця XIX — XX ст. вийшло на європейський репрезентативний рівень. Подальше поглиблене вивчення запропонованої проблеми пов'язане з ретельнішим опрацюванням архівних матеріалів і періодичних видань відповідних часів, з яких добувається переважна доля інформації.

Список літератури

1. А. М-ч. Корреспонденции. Кременчуг / А. М-ч. // Театр. — 1898. — 4 февр.
2. Бриман Ш. Харьков, евреи, Израиль / Ш. Бриман // Хроники Иерусалима. — [Электронный ресурс.] — Режим доступа : <http://gazeta.rjews.net/Lib/briman/040729-briman.shtml>
3. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1870. — 13 нояб.
4. Городская хроника // Новороссийский телеграф. — 1875. — 23 марта.
5. Гриневич В. Саксаганский носил на руках жену брата / В. Гриневич // Газета по-українськи. — 2009. — № 828. — 15 травня. [Электронный ресурс.] — Режим доступа : <http://gazeta.ua/ru/post/292440>
6. Квартет Гельмесбергер // Театр. — 1898. — 31 янв.
7. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX ст. / О. В. Кононова. — Х. : Основа, 2004. — 176 с., + 40 с. кольор. вкл.
8. Л. А. С. Баржанский. Некролог / Л. // Театр. — 1900. — 14 окт.
9. Лисенко М. В. Листи / Авт.-упоряд. Р. М. Скорульська. — К. : Муз. Україна, 2004. — 680 с. : іл.
10. М. Концерт г-жи Дезире Арто / М. // Новороссийский телеграф. — 1875. — 18 нояб.
11. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст. / Й. М. Миклашевський. — К. : Наук. думка, 1967. — 159 с.
12. М. Музыкальная хроника. Концерт с фейерверком / М. // Новороссийский телеграф. — 1875. — 1 авг.

13. Музыкальное утро в прогимназии // Театр. — 1898. — 11 апр.
14. Н. К. Местный отдел. А. И. Гомберг / Н. К. // Южный музыкальный вестник. — 1917. — № 5. — С. 54-55
15. Правда о Ришелье // Ах, Одесса! [Электронный ресурс.] — Режим доступа : <http://ax.odessa.ua/odessa/history/33/>
16. Р. Корреспонденции «Новор. Тел.». Елисаветград / Р. // Новороссийский телеграф. — 1876. — 25 февр.
17. Сулим Р. А. М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків. Автореф. дис. ... канд. мист. Спеціальність 17.00.01 — Теорія та історія культури / Р. А. Сулим. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. — 20 с.
18. Театрал. Корреспонденции. Николаев. / Театрал // Театр. — , 2 сент.
19. Фрейман Н. Очерки из истории евреев Харькова / Н. Фрейман. — К. : Еврейский мир, 1999. — 79 с. : портр.
20. Хроника // Сцена и музыка. — 1903. — № 4
21. Хроника // Театр. — 1900. — 18 янв.
22. Хроника // Театр. — 1902. — 5 марта.
23. Щукин В. В. Зельцер Соломон Исаакович (Зельман Ицкович) (1863 — 16.01.1914 гг.) / В. В. Щукин // Николаевская область. Электронная историческая энциклопедия [Электронный ресурс.] — Режим доступа : <http://history.mk.ua/?p=434>
24. NN. Концерт д-цы Штерн / NN // Одесский вестник. — 1867. — 16 февр.

Надійшла до редакції 22.05.2012 р.



*Рецензії та
нотатки*

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ

*Рецензія на монографію В. М. Шейка *Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти)* : монографія / Василь Шейко ; Національна акад. мистецтв України, Ін-т культурології. — К., 2011. — 624 с.*

На сьогодні існує значна кількість наукових та науково-навчальних видань, присвячених історії та теорії української культури. Однак недостатньо написано праць, в яких історія й теорія культури України розглядалася б у глобалізаційно-цивілізаційних вимірах. Спостерігаються лише поодинокі випадки виходу друком наукових досліджень, в яких би автори торкалися історико-методологічних аспектів культурологічної парадигми, зокрема — стосовно вітчизняної культури.

Рецензована фундаментальна праця В. М. Шейка є ще одним вагомим результатом багаторічних плідних досліджень її автора — одного з провідних українських культурологів сьогодення, доктора історичних наук, професора, фундатора, завідувача першої створеної на терені нашої країни кафедри культурології, ректора Харківської державної академії культури, члена-кореспондента Національної академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, президента Української асоціації культурологів, котрий ґрунтовно і послідовно студіює проблеми української культури за глобалізаційно-цивілізаційної доби.

Логічно виваженою є структура наукового видання, яку складають такі головні елементи: передмова; вступ; сім розділів; двадцять п'ять підрозділів, частина з яких має ще детальнішу нумерацію; замість післямови; список джерел та літератури. Свідченням фундаментальності монографії В. М. Шейка є не лише її обсяг (624 сторінки), але й зміст розділів, серед яких:

1. Аналіз літератури та джерел дослідження.
2. Культура та глобалізація: історико-методологічні засади.
3. Культура та глобалізація: формування історико-теоретичних основ.
4. Міжнародні культурні зв'язки в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі.
5. Міжнародні культурні зв'язки України в добу глобалізаційної цивілізації.
6. Художньо-літературні трансформації в Україні в добу глобалізації.
7. Аспекти розвитку культури новітньої України в загальноосвітньому контексті.

Це надало можливості авторові монографії системно, повно і послідовно висвітлити принципи положення розвитку культури України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі.

Дослідник проаналізував величезний обсяг основних джерел та літератури з проблем культурології в цілому й історії та теорії культури України зокрема. Особлива й основна увага при цьому приділяється історико-теоретичним, історико-методологічним проблемам культури. Адже, зважаючи на існуючу кризу методології науки й галузі культури, такий підхід до розгляду культурологічної проблематики є надзвичайно продуктивним і актуальним.

Усе вищевикладене дозволило авторові монографії плідно проаналізувати та цілісно охарактеризувати концептуальні засади як традиційних, так і сучасних проблем історії та теорії становлення і розвитку культури України. При цьому еволюція української культури розглядається в контексті розвитку світової культури та глобальної цивілізації. Слід зауважити, що в монографії означені проблеми висвітлюються за допомогою сучасних методологічних концепцій. Особливо успішно й інноваційно реалізується ідея нелінійності розвитку культур загалом та вітчизняної культури зокрема. Отже, національна культура розглядається як основна форма самореалізації як такої.

Умотивовано з'ясовується В. М. Шейком також ідея формотворчої ролі культури у визначенні рівня цивілізаційного розвитку історико-теоретичних засад вітчизняної культурології в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі.

Змістовно аргументовано виявлено міжнародні культурні зв'язки України, які сприяли й надалі сприяють її подальшому збагаченню й розвитку в сучасному глобалізаційно-цивілізаційному просторі; оригінальними є науково обґрунтовані аналітичні роздуми науковця щодо аналізу кризових явищ сучасної культури та цивілізації. При цьому автор робить удалу, на наш погляд, спробу моделювання, прогнозування можливостей подолання кризових явищ вітчизняного культурологічного простору України.

Заслужовує на особливу увагу й прагнення автора рецензованої праці проаналізувати й інші багатомірні складові культурно-мистецького розвитку України. Так, наприклад, вражає своєю самобутністю матеріал про еволюцію художньо-літературних трансформацій в Україні за глобалізаційної доби.

Водночас можна висловити й деякі побажання, які б, на нашу думку, сприяли авторові монографії в його подальших фундаментальних наукових розвідках щодо цієї соціально значущої та професійно важливої проблематики. Наприклад, більше уваги приділити морально-духовним, ціннісно-мотиваційним підвалинам. Адже, як відомо, культура є, перш за все, світом людини,

що репрезентує сферу прояву сутнісних сил особистості й суспільства, цінності добра і краси, істини та свободи.

Загалом же слід усіляко привітати вихід друком чергової інноваційної монографії В. М. Шейка «Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти)» — фундаментальної культурологічно-методологічної праці, яка стане в нагоді всім, хто цікавиться проблемами історії й теорії культури в цілому й культури України зокрема.

Надійшла до редколегії 20.05.12

УДК [82:316.77](049.32)

Г. В. ШЕМАЄВА

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Рецензія на монографію: Біличенко Ольги Леонідівни Художня література в інформаційно-комунікаційному просторі сучасності: Монографія / О. Л. Біличенко. — Слов'янск : СДПУ, 2012 — 351 с.

Особливості сучасної епохи, що полягають в єдності та взаємозалежності ментальної та технологічної революцій, впливають на стан і розвиток літературного середовища, зумовлюють необхідність пошуку місця художньої літератури в системі соціально-комунікаційної взаємодії в суспільстві.

Монографія О. Л. Біличенко є першою роботою, в якій системно розглянуто цю тему. Проблема, яку вирішує дослідниця, потребує залучення теорії соціальних комунікацій і філології як методологічної основи дослідження. Це позначилось на структурі монографії, яка складається зі вступу, п'яти розділів, висновків та списку літератури.

Визначаючи у вступі свої завдання, О. Л. Біличенко окреслює шляхи і методи їх вирішення, розкриває джерелознавчу базу. Основну мету дослідниця вбачає в тому, щоб розглянути художню літературу як комунікативну систему, а також як спосіб опосередкування словесної художньої творчості в соціально-комунікаційних відносинах у суспільстві.

Проблема, яку порушує дослідниця, полягає в поєднанні теорії соціальних комунікацій і філології, що можна пояснити двоїстою природою предмета дослідження. Це позначилось структурно в монографії, що складається з п'яти глав, які містять філологічний і соціально-комунікаційний аспекти дослідження.

Автор починає своє дослідження визначенням особливостей комунікаційного підходу до вивчення літератури. Цікавим є розділ про функціональні особливості літератури в системі соціальних

комунікацій. Зокрема, О. Л. Біличенко застосовує класифікацію соціальних функцій художньої літератури, яка належить К. Фрумкіну, і формулює висновок про можливість і необхідність виявлення комунікаційних властивостей художньої літератури в умовах інтеграційних процесів у системі трансляції, наслідування суспільного знання, а також його відтворення мультиплікаційними засобами сучасних соціальних комунікацій.

Другий розділ присвячений розгляду художньої літератури як підсистеми соціальних комунікацій. Автор досліджує особливості тексту як елемента художньо-комунікаційного процесу. Розглядаючи місце автора, тексту і читача в комунікаційному процесі, дослідниця зазначає, що літературна традиція та екстралітературна реальність постають комунікативним середовищем існування творів художньої літератури. Вона пропонує звернути увагу на те, що основну роль у відтворенні культурно-цивілізаційного процесу відіграє літературний потік. Дослідниця називає недоліки структурально-семіотичних досліджень літератури, оскільки вони фокусуються на смислі і не зважають на емоційний елемент, навколо чого формується унікальний досвід читання художньої літератури.

Дослідженню особливостей існування літератури в умовах формування єдиного інформаційного та соціально-комунікаційного простору сучасності О. Л. Біличенко присвятила третій розділ книги. Аналізуючи особливості літератури в комунікаційному просторі сучасності, автор зазначає, що творчість людини ніколи не буває результатом дії тільки внутрішніх або тільки зовнішніх культурних факторів. Це завжди взаємодія внутрішнього і особистісного світу культури та зовнішнього соціокультурного поля, коли відбувається трансформація зовнішніх соціокультурних факторів у внутрішні. Посередником у цьому процесі може бути і твір художньої літератури.

Окремий розділ присвячений літературній класиці в соціокультурному контексті інформаційного суспільства. Розглядаючи загальні соціокультурні та художні фактори розвитку художньої літератури ХХ — ХХІ ст., дослідниця доводить, що взаємодія художнього та філософського в літературі ХХ — ХХІ ст. є фактором впливу на розвиток суспільної свідомості. Особливу увагу О. Л. Біличенко зосереджує на вивченні літературної свідомості ХХІ ст. в контексті інформаційно-комунікаційного середовища, здійснює аналіз філософсько-естетичного аспекту цього питання.

В останньому розділі автор звертається до проблеми літератури для еліти і масової аудиторії в сучасному інформаційно-комунікаційному просторі. Вона зазначає, що художня література стає частиною інфраструктури суспільства з видавцями, рекламними агентами і літературною критикою. Критика, літературні

премії, реклама як посередники комунікації схиляють читача до певного типу літератури і віддаляють від іншого. Соціальний інститут «література» сьогодні відіграє роль посередника, здійснює популяризаторську діяльність, де перетинаються інтереси різних гравців літературно-художнього ринку, цілі яких дуже різняться. Цікаві міркування автора стосовно ролі художньої літератури в подоланні культурно-інформаційної нерівності населення, зокрема в Україні.

Особливо слід відзначити екскурси в різних розділах монографії, в яких порівнюються погляди Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, Р. Якобсона, Р. Барта, Ж. Дерріди на природу художньої літератури, акцентуючи увагу саме на соціально-комунікаційному підході.

Наприкінці монографії О. Л. Біличенко формулює важливі висновки і звертає увагу на те, що : література — це явище, яке триває в часі, відтворюється й повторюється, відзначається експансивністю, змінністю й різноманітністю; твори художньої літератури є каналом соціальних комунікацій, що впливає на формування суспільної свідомості.

Загалом монографія О. Л. Біличенко є завершеним самостійним дослідженням, яке має важливе наукове значення. Монографічне дослідження не тільки заповнює лакуну у вивченні феномену художньої літератури й робить внесок у теорію соціальних комунікацій, але й порушує проблеми, які можуть стати ключовими для подальших досліджень.

Надійшла до редакції 23.05.2012 р.

НАШІ АВТОРИ

- Борис І. О.** доц., декан ф-ту театрального мистецтва, зав. кафедри майстерності актора ХДАК, засл. діяч мистецтв України
- Бреславець Г. М.** аспірант ХДАК
- Бувалець О. О.** аспірант ХДАК
- Бугайова В. О.** викл. ХДАК
- Гладких А. В.** канд. пед. наук, доц., заступник декана ф-ту муз. мистецтва, завідувач кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів ХДАК
- Гнатишин О. Є.** канд. мистецтвознав., доц. Львівської нац. музичної академії ім. М. В. Лисенка
- Гуріна А. В.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Дяченко М. В.** д-р філос. наук, проф., зав. кафедри філософії та політології ХДАК
- Каністратенко М. М.** канд. іст. наук, проф., перший проректор ХДАК, засл. працівник культури України
- Карчова Ю. І.** викл. ХДАК
- Клименко І. В.** канд. мистецтвознав., доц., завідувач Лабораторії по вивченню народної муз. творчості при НМАУ ім. П. Чайковського
- Коновалова І. Ю.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Кулакова О. М.** канд. культурології, ст. викл. НФаУ
- Кухаренко О. О.** канд. філол. наук, ст. викл. ХДАК
- Кущнаренко Н. М.** д-р пед. наук, проф., зав. кафедри документознавства та книгознавства, проректор з наукової роботи ХДАК, засл. працівник культури України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Набоков Р. Г.** викл. ХДАК
- Осадча В. М.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Панков Г. Д.** д-р філос. наук, доц. ХДАК
- Пашков К. В.** канд. філос. наук, докторант ХДАК

- Петрик В. В.** канд. мистецтвознав., доц., завідувач кафедри оркестрових інструментів Луганського держ. ін-ту культури і мистецтв
- Розіна О. Ф.** викл ХДАК
- Румянцева А. Ю.** канд. мистецтвознав., викл. ХДАК
- Рябуха Н. О.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
- Савченко А. А.** аспірант ХДАК
- Станчев М. Г.** д-р іст. наук, проф., голова наукової ради Центру болгаристики та балканських досліджень ім. М. Дірнова ХНУ ім. В. Н. Каразіна
- Степанов В. Ю.** доц., декан ф-ту менеджменту ХДАК
- Уліщенко А. А.** канд. пед. наук, доц. Ін-ту філософської освіти і науки Нац. педагогічного ун-ту ім. М. П. Драгоманова
- Уманець О. В.** канд. мистецтвознав., доц. Нац. ун-ту «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»
- Харитоновна В. Ф.** засл. артистка України, доц. ХДАК
- Червенко К. М.** здобувач НАКККіМ
- Шейко В. М.** д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН
- Шемаєва Г. В.** д-р наук із соц. комунікацій, проф. ХДАК
- Шумлянська Н. В.** викл. ХДАК
- Щепакін В. М.** канд. мистецтвознав., доц. ХДАК

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

В. М. ШейкоЕволюція провідних літературних об'єднань України
у 20-х рр. ХХ ст.: культурологічний аспект 4***М. В. Дяченко***

А. Фет як поет і мислитель 17

К. В. ПашковФеномен сучасного релігійно мотивованого тероризму
та постсекулярна культура 32***А. Б. Уліщенко***Методика викладання художньої культури
в загальноосвітніх навчальних закладах:
сучасні пріоритети 40***О. М. Кулакова***

Слово в системі мовної комунікації як явище культури 48

В. Ю. Степанов

Вплив засобів масової інформації на свідомість молоді 57

К. М. ЧервенкоЕволюція поняття художнього простору в історико-
культурному ракурсі 63***Н. В. Шумлянська***

Туризм як агент транснаціоналізації культури 71

В. О. БугайоваВесільна церемонія Харківщини в контексті сучасної
культури міста 79***А. А. Савченко***Постмодерна магія в контексті енергоінформаційної
парадигми 86

О. О. Кухаренко

Сексуальна культура та правомірність використання цього терміна в культурологічних дослідженнях 94

Г. Д. Панков

Проблема людської долі в міфі про поневіряння блаженної Феодори 104

**ДО 85-РІЧЧЯ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ**

В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, М. Г. Станчев

Г. Й. Чернявський — професор Харківської державної академії культури 113

**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-,
ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ**

І. О. Борис

Робота актора з режисером у перехідний період між реалістичним та емоційно-енергетичним способами існування. 124

О. В. Уманець

Чи може Мефістофель стати Фаустом? (специфіка інтерпретування фаустіанської тематики в п'єсі С. Альошина «Мефістофель») 130

О. О. Бувалець

Еволюція поняття «театралізація» в культурному просторі масових видовищ: історія та сучасність 141

Р. Г. Набоков

Сценографія як просторове рішення театру масових видовищ 149

О. Ф. Розіна

Фламенко як симбіоз музично-танцювальних традицій сходу і заходу 158

Г. М. Бреславець

Особливості музичної драматургії А. Загайкевич
(на матеріалі музики до кінофільму «Мамай»).....166

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

А. В. Гуріна

П. Сокальський і становлення структурно-типологічного
напрямку етномузикології.174

І. Ю. Коновалова

Національно-стильові виміри сучасного буття
композиторської інтерпретації (на матеріалі творчості
Є. Карпенка)181

В. В. Петрик

Метаморфози стародавнього народного музичного
інструменталізму в часі.....190

А. В. Гладких

Засоби музичної виразності.199

А. Ю. Румянцева

Методологічні засади дослідження піаністичної культури209

Ю. І. Карчова

Основні тенденції сучасного фольклорного ансамблевого
виконавства (на прикладі гуртів «Древо» і «Дахабраха»).....217

В. М. Осадча

Класифікація локальних фольклорних традицій
у сучасній культурології та етномузикології:
міждисциплінарний підхід226

В. Ф. Харитонова

Оперна творчість М. В. Лисенка на харківській сцені235

О. Є. Гнатишин

Два підходи в дослідженні історії української церковної
музики як етап у розвитку національної медієвістики245

Г. В. Клименко

Методичні здобутки української мелоареалогії:
з практичного досвіду картографування обрядових наспівів . . .256

Н. О. Рябуха

Семантико-аксіологічні основи звукообразу
в сучасній музиці264

В. М. Щепакін

Музиканти єврейського походження в музичній культурі
України ХІХ — початку ХХ ст.275

РЕЦЕНЗІЇ

Н. М. Кушнарєнко, М. М. Каністратєнко

Культура України в історико-методологічному осмисленні . . .286

Г. В. Шемаєва

Художня література в системі соціальних комунікацій288

Наші автори291

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 38

Редактори:
Л. Ф. Торбовська,
А. Г. Лисенко
О. О. Яіцький

Художній редактор
І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка
С. В. Яшиш

Підписано до друку 6.05.2012. 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