

ISSN 2410-5325

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірник наукових праць

За загальною редакцією В. М. Шейка

Засновано в 1993 р.

Випуск 46

Харків, ХДАК, 2014

УДК [008+78/79](062.552)

Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. куль-
К 90 тури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2014. —
Вип. 46. — 300 с.

ISSN 2410-5325

УДК [008+78/79](062.552)

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових дослі-
джень проблем культурології та мистецтвознавства.

Видання розраховане на науковців, викладачів, здобувачів наукових сту-
пенів і вчених звань.

Засновник і видавець — Харківська державна академія культури
Друкується за рішенням ученої ради Харківської державної академії культури
(протокол №10 від 11.04.2014 р.)

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

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE):
ISSN №2410-5325 (Print)

Редакційна колегія:

В. М. Шейко, доктор історичних наук (головний редактор)
М. В. Дяченко, доктор філософських наук (заступник головного редактора)
З. І. Алфьорова, доктор мистецтвознавства
С. М. Волков, доктор культурології
К. В. Кислюк, доктор культурології
А. А. Кікоть, доктор культурології
С. С. Клітін, доктор мистецтвознавства (Росія)
О. В. Кравченко, доктор культурології
Ю. І. Лошков, доктор мистецтвознавства
Н. П. Осипова, доктор філософських наук
В. М. Откидач, доктор мистецтвознавства
Г. Д. Панков, доктор філософських наук
І. І. Польська, доктор мистецтвознавства
С. Б. Рибалко, доктор мистецтвознавства
Е. Д. Сведлов, доктор філософії (США)
Л. В. Стародубцева, доктор філософських наук
О. І. Чепалов, доктор мистецтвознавства
О. В. Шило, доктор мистецтвознавства
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.

ТРАНСГРЕСІЯ КУЛЬТУРИ, НАУКИ ТА ЦИВІЛІЗАЦІЇ: ГЕНЕЗА Й ЕВОЛЮЦІЯ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Аналізуються трансгресивні взаємозв'язки культури і науки в процесі цивілізаційних трансформацій та їх роль у ставленні й розвитку сучасного суспільства.

Ключові слова: культура, континуум культур, трансгресія, генеза, природознавство, картина всесвіту, телекомунікації, глобалізація, інтернаціоналізація економіки.

Анализируются трансгрессивные взаимосвязи культуры и науки в процессе цивилизационных трансформаций и их роль в становлении и развитии современного общества.

Ключевые слова: культура, континуум культур, трансгресия, генезис, природоведение, картина вселенной, телекоммуникации, глобализация, интернационализация экономики.

Transgression interconnections of culture and science in the process of civilizational transformations and their role in formation and development of modern society are analyzed.

Key words: culture, continuum of cultures, transgression, genesis, nature science, universe image, telecommunications, globalization, internationalization of economics.

У сучасному глобалізаційному світі відбувається бурхливий процес формування та розвитку техногенної цивілізації, інформаційної суспільної системи як нових образу та картини світу. Саме тому актуальним є вивчення в культурологічному науково-теоретичному аспекті процесів генези й еволюції сучасного суспільства в добу цивілізаційної глобалізації. При цьому акцентується на процесах трансгресій культури, науки та цивілізації в цілому, які визначають тенденції й перспективи розвитку інформаційного суспільства та сучасної цивілізації загалом.

Проблеми й перспективи сучасної цивілізації набувають особливого значення у зв'язку із загостренням глобальних протиріч і проблем. Ідеться про збереження сучасної цивілізації за умов безумовного пріоритету загальнолюдських інтересів. Запобігання термоядерній війні, об'єднання зусиль у протистоянні екологічній кризі, вирішенні енергетичної, демографічної, продовольчої та сировинної проблем — усе це необхідні передумови збереження і розвитку сучасної цивілізації та її культури [13–17; 19].

Індустріальне століття людства розпочалося в Європі в другій половині XV ст. Каталізатором створення індустріальної цивілізації стало виникнення гуманістичних теорій, які визначали місце людства у світі, наукового методу пізнання навколишнього світу й активної теорії прогресу людства, ідеї зміни світу під впливом цілеспрямованої діяльності в напрямі поліпшення життя та визначення самою

людиною свого місця в ньому. Але гуманістично-культурологічний світогляд базувався переважно на окремих поглядах і теоріях, не мав сталих концепцій і радше вказував на напрями руху людської думки, ніж на підсумковий результат, був ідеалістичним і споглядальним і передбачав розкріпачити розум людини гуманістичної доби від релігійних «кайданів».

Прогрес матеріальної культури зазвичай розглядається як найважливіший засіб впливу на динаміку продуктивних сил і тому становить «каркас» сприятливих нововведень в економічному і соціально-культурному розвитку етносу або нації. Урахування потенційних можливостей, пов'язаних з опануванням передових досягнень науки і техніки різними аспектами матеріальної культури, визначає найближчі й перспективні завдання підвищення її ефективності.

Орієнтація на технічні джерела розвитку вперше постала в другій половині XVIII ст. в епоху індустріальної революції. Систематичне, свідоме і цілеспрямоване вдосконалення знарядь і предметів праці дозволило забезпечити в країнах, де відбувався цей процес, вражаючі зміни в усіх сферах життєдіяльності людини й суспільства і долучитися до сучасної цивілізації. Однак необхідно було подолати складний і тривалий шлях, перш ніж культура, наука і техніка стали надійними інструментами цілеспрямованого вдосконалення суспільного виробництва.

У розвитку науки можна виокремити певні періоди перетворення всіх компонентів її основ, які зумовили виникнення сучасної техногенної цивілізації. Зміна наукової картини світу супроводжувалася кардинальною трансформацією нормативних структур дослідження, а також філософсько-культурологічних основ науки. Ці періоди правомірно розглядати як глобальні революції, які змінюють тип наукової раціональності. В історії природознавства як науки можна виявити чотири такі революції. Перша з них, зміст якої — становлення класичного природознавства, відбулася в XVII ст.

Його виникнення нерозривно пов'язане з формуванням особливої системи ідеалів і норм дослідження, де, з одного боку, постулювалися настанови класичної науки, а з іншого — здійснювалася їхня конкретизація з урахуванням домінант механіки в системі наукового знання цієї епохи. Розвиток науки почався з астрономії, вивчення механіки неба, грандіозні закономірності якої зумовили виникнення перших математичних систем, які за своєю складністю значно перевершували потреби древньої технології (вимірювання площ, споруд та ін.), основ арифметики. Греки створили аксіоматичні системи (геометрія Евкліда), а вавилоняни — незалежну від геометрії арифметику. Першість астрономії серед природничих наук відзначають історики.

Для всього класичного природознавства, починаючи із XVII ст., характерна ідея, відповідно до якої об'єктивність і предметність наукового знання досягаються лише в разі, коли з опису і пояснення

вилучається все, що стосується суб'єкта і процедур його пізнавальної діяльності, які вважали вічними й незмінними. Ідеалом була побудова істинної картини природи. Головне значення надавалося пошукам очевидних, наочних, «зумовлених досвідом» онтологічних принципів, на основі яких можна створювати теорії [13–17].

У XVII–XVIII ст. ці ідеали і нормативи дослідження поєднувалися з багатьма додатковими положеннями, суть яких становили принципи механістичного розуміння природи. Пояснення тлумачилося як пошук механічних причин і субстанцій — носіїв сил, які детермінують явища. До розуміння обґрунтування долучалася ідея редукції знання про природу фундаментальних принципів і уявлень механіки. Відповідно до цих настанов утворювалася і розвивалася механічна картина природи, що була водночас і відображенням реальності стосовно сфери фізичного знання, і загальнонауковою картиною світу.

Нарешті, ідеали, норми й онтологічні принципи природознавства XVII–XVIII стст. базувалися на специфічній системі філософських основ, де домінуюча роль належала ідеї механіцизму. Епістемологічними складовими цієї системи слугували уявлення про пізнання як спостереження й експериментування з об'єктами природи в процесі розкриття таємниці генези й еволюції своїх буття та розуму. Причому останній наділявся статусом суверенності і трактувався як дистанційований від речей, їх сторонній спостерігач і дослідник, не детермінований жодними передумовами, крім властивостей і характеристик досліджуваних об'єктів.

Ця система епістемологічних ідей поєднувалася з особливими уявленнями про досліджувані об'єкти. Вони розглядалися переважно як малі системи (механічні пристрої) і відповідно до цього застосовувалася «категоріальна сітка», яка визначала розуміння та пізнання природи. Нагадаємо, що така система характеризувалася відносно невеликою кількістю елементів, їхніми силовими взаємодіями і чітко детермінованими зв'язками. Для їх опанування достатньо вважати, що властивості цілого визначаються станом і властивостями його складових. Річ уявляли як відносно стійке тіло, а процес — як переміщення тіл у просторі протягом певного часу, причинність трактували в лапласівському смислі. Відповідні смисли саме і виокремлювалися в категоріях «річ», «процес», «частина», «ціле», «причинність», «простір» і «час» та ін., що утворили онтологічну складову філософських основ природознавства XVII–XVIII стст. Ця категоріальна матриця забезпечувала успіх механіки і визначала редукцію до її уявлень усіх інших галузей природознавчих досліджень [13–17; 19].

Радикальні зміни в цій цілісній і достатньо сталій системі основ природознавства відбулися наприкінці XVIII — у першій половині XIX ст. Упродовж усієї історії індустріального століття виникли численні теорії, гіпотези, філософські й світоглядні концепції, але цілісний і всесвітній світогляд, як струнка і логічно взаємозалежна

система знань, традицій і настанов до дії, почав утворюватися тільки в XIX ст.

У цей період механічна картина світу втрачає статус загальнонаукової. У біології, хімії та інших галузях знань формуються специфічні, не редуковані до механічної, способи пізнання реальності. Водночас відбувається диференціація дисциплінарних ідеалів і норм дослідження. Наприклад, у біології та геології виникають ідеали еволюційного пояснення, а фізика продовжує будувати свої знання, абстрагуючись від ідеї розвитку. Але й в останній, унаслідок розроблення теорії поля, починають поступово зникати раніше домінуючі норми механічного пояснення. Усі ці зміни стосувалися переважно третього шару організації ідеалів і норм дослідження, тобто специфіки досліджуваних об'єктів. Стосовно загальних пізнавальних настанов класичної науки, то вони ще існують і в цей історичний період; дедалі більшого значення набуває освіта.

Відповідно до особливостей дисциплінарної організації науки видозмінюються її філософсько-культурологічні основи, які стають гетерогенними, містять достатньо широкий спектр змістів тих основних категоріальних схем, згідно з якими опановуються об'єкти (від зберігання в певних межах механістичної традиції до долучення в розуміння «речі», «стану», «процесу» тощо ідеї розвитку). В епістемології центральною стає проблема співвідношення різноманітних методів, синтезу знань і класифікації наук. Її актуалізація пов'язана з утратою колишньої цілісності наукової картини світу, а також зі специфікою нормативних структур у різних галузях досліджень. Пошуки способів досягнення єдності науки, диференціація й інтеграція знань стають однією з фундаментальних філософсько-культурологічних проблем, зберігаючи свою нагальність протягом усього подальшого розвитку науки.

Перша і друга глобальні революції в природознавстві відбувалися як процеси формування і розвитку класичної науки та її стилю мислення. І хоча другу можна назвати «добом пари», зауважимо, що в цей період виник перший електромагнітний телеграф (П. Шиллінг, 1832 р.). Із цього часу існують прообрази перших телекомунікацій. Людство об'єдналося швидкими потоками інформації, і будь-яка подія невдовзі ставала відомою в будь-якому куточку земної кулі, і на неї можна було відреагувати тим або іншим способом. У зв'язку із цим слід розглянути перше поняття: «цивілізація» — це континуум культур [19].

Ретроспективу хронологічних засобів нової цивілізації можна подати в такій послідовності: мозок, мова, друкарство, телекомунікації.

Третя глобальна наукова революція була пов'язана з трансформацією стилю мислення класичної науки, становленням нового, не-класичного природознавства й охоплює період з кінця XIX до середини XX ст. У цю епоху відбувається своєрідна ланцюгова реакція

революційних змін у різних галузях знань: фізиці — відкриття подільності атома, становлення релятивістської та квантової теорій; космології — концепція нестационарного Всесвіту; хімії — квантова хімія; біології — становлення генетики. Виникли кібернетика і теорія систем, яким належить найважливіша роль у розвитку сучасної наукової картини світу і становленні культури та цивілізації.

У процесі всіх цих революційних перетворень формувалися ідеали й норми нової, неklasичної науки. Вони характеризувалися відмовою від прямолінійного онтологізму і розумінням відносної істинності теорій і картини природи, виробленої на тому чи іншому етапі розвитку природознавства. На противагу ідеалові єдино правильної теорії, «фотографуючої» досліджувані об'єкти, визнається істинність декількох відмінних один від одного конкретних теоретичних описів однієї й тієї самої реальності, оскільки в кожному з них може міститися момент об'єктивно-істинного знання. Осмислюються кореляції між онтологічними постулатами науки і характеристиками методу, за допомогою якого освоюється об'єкт. У зв'язку із цим приймаються такі типи пояснення й опису, де в певному виді закладено посилання на засоби й операції пізнавальної діяльності. Найліпшим зразком такого підходу були ідеали і норми пояснення, описи і докази знань, що затвердилися у квантово-релятивістській фізиці. Якщо в класичній фізиці ідеал пояснення й опису передбачав характеристику об'єкта «самого по собі», без указівки на засоби його дослідження, то у квантово-релятивістській фізиці необхідною умовою об'єктивності пояснення й опису стає чітка фіксація особливостей засобів спостереження, що взаємодіють з об'єктом (класичний спосіб пояснення й опису може бути поданий як ідеалізація, раціональні моменти якої узагальнюються в межах нового підходу).

Змінюються ідеали, норми доказовості й обґрунтування знання. На відміну від класичних зразків, обґрунтування теорій у квантово-релятивістській фізиці вможливлювало експлікацію під час викладення теорії операціональної основи конкретної системи понять (принцип спостережності) та з'ясування зв'язків між новими і попередніми теоріями (принцип відповідності).

Нова система пізнавальних ідеалів і норм забезпечувала значне розширення поля досліджуваних об'єктів, надавала можливості опанування складних саморегульованих систем. На відміну від малих систем, такі об'єкти характеризуються рівневою організацією, наявністю відносно автономних і варіабельних підсистем, масовою стохастичною взаємодією їх елементів, існуванням керуючого рівня і зворотних зв'язків для забезпечення цілісності системи [6; 13; 17].

Саме долучення таких об'єктів до процесу наукового дослідження зумовило кардинальні перебудови в картинах реальності головних галузей природознавства. Процеси їх інтеграції і розвиток загальнонаукової картини світу стали здійснюватися на базі уявлень про природу

як складну динамічну систему. Цьому сприяло відкриття специфіки законів мікро-, макро- і мегасвітів у фізиці й космології, інтенсивне дослідження механізмів спадкоємності в тісному зв'язку з вивченням надорганізованих рівнів життя, виявлення кібернетикою загальних законів управління і зворотного зв'язку. Таким чином створювалися передумови для побудови цілісної картини природи, в якій простежувалася ієрархічна організованість Усесвіту як складної динамічної єдності. Картини реальності, які вироблялися в окремих науках, на цьому етапі ще зберігали свою самостійність, але кожна з них брала участь у формуванні уявлень, які потім долучалися до загальнонаукової картини світу. Остання, у свою чергу, розглядалася не як точний і остаточний портрет природи, а як система, що постійно уточнюється і розвивається стосовно істинного знання про світ [6; 20].

Усі ці радикальні зрушення в уявленнях про світ і процедури його дослідження супроводжувалися формуванням нових філософсько-культурологічних основ науки. Ідея історичної мінливості наукового знання, відносної істинності напрацьованих у науці онтологічних принципів поєднувалася з новими уявленнями про активність суб'єкта пізнання. Він розглядався вже не як дистанційований від досліджуваного світу, а як суб'єкт усередині нього, детермінований ним. Виникає розуміння того, що відповіді природи на наші запитання визначаються не лише устроєм самої природи, але і постановкою запитань, а це залежить від історичного розвитку засобів і методів пізнавальної діяльності. На цій основі формується нове розуміння категорій істини, об'єктивності, факту, теорії, пояснення тощо [6; 20].

Радикально видозмінювалася й «онтологічна підсистема» філософсько-культурних основ науки. Розвиток квантово-релятивістської фізики, біології та кібернетики був пов'язаний з додаванням нового смислу до категорій частини і цілого, причинності, випадку й необхідності, речі, процесу, стану тощо. Таким чином, ця «категоріальна сітка» створювала новий образ об'єкта — складну систему. Уявлення про співвідношення частини і цілого стосовно таких систем містять ідеї неможливості зведення станів цілого до суми станів його частин. Важливу роль у характеристиці динаміки системи починають відігравати категорії випадку, потенційно можливого й дійсного. Причинність не можна зводити лише до її лапласівського формулювання, тому виникає поняття «ймовірнісної причинності», що розширює зміст традиційного розуміння цієї категорії. Новим смислом наповнюється категорія «об'єкт»: він розглядається вже не як тотожна собі річ (тіло), а як процес, що відтворює деякі сталі або мінливі в інших випадках стани. Усі означені перебудови основ науки характеризували глобальні революції в природознавстві й були зумовлені не тільки його експансією до нових предметних сфер і виявленням

нових типів об'єктів, але й змінами місця та функцій науки і людини в громадському житті.

За цей період відбулися становлення й розвиток телекомунікацій, що цілком об'єднали людство (застосування телефона, А. Белл, 1877 р.; звукозаписуючий пристрій — фонограф, Т. Едісон, 1882 р.; радіозв'язок, О. Попов, 1895 р.; початок регулярних радіопередач, перша половина XX ст.). Утім, відкриття нових джерел енергії загрожувало подальшому існуванню і життю цивілізації (ядерна зброя, перший ядерний вибух у 1945 р.). Створені за цей період засоби визначили подальший розвиток цивілізації: перша ЕОМ (1946 р.), транзистор (1948 р.), локальні багатотермінальні інформаційно-цільникові мережі, що є інформаційними осередками цивілізації. Після запуску штучного супутника Землі в 1957 р. виникли системи космічного зв'язку. На базі їх і локальних інформаційно-цільникових мереж у 80-х рр. XX ст. виникла всесвітня інформаційна мережа Інтернет, яка започаткувала єдине світове інформаційно-цільникове співтовариство. Із цього часу починає відлік світова історія інформатизації суспільства, інформаційних ресурсів і технологій [13; 18].

Нині людство опинилося в проблематичному становищі зі своїми винятково матеріально-науковими розробками. Ці розробки призвели до апокаліптичної межі техносфери, подолати протиріччя якої між наукою і технологіями надзвичайно складно.

Наприклад, у глобальному масштабі приріст технології становить близько 6 % на рік. При цьому потреби значної частини людства не задовольняються. Уповільнення технологічного зростання через обмеження темпу розвитку науки означало б — за умови сталого збільшення населення — не застій, а початок регресу. Кількість учених також збільшується експоненціально. Підраховано: якби навіть усі університети й інститути США нині розпочали здійснювати підготовку тільки фізиків, то до кінця наступного сторіччя не вистачило б людей (не абітурієнтів, а людей узагалі, зокрема дітей, літніх чоловіків і жінок). Таким чином, якщо існуючий темп наукового зростання збережеться, то через 50 років кожний житель Землі буде вченим. Це «абсолютний бар'єр», тому що в іншому разі та сама людина поєднуватиме декількох учених водночас. Отже, експоненційний розвиток науки стримуватиметься браком людських ресурсів. Ознаки цього явища вже проявляються. Декілька десятків років тому відкриття Рентгена долучило до досліджень Х-променів значну частину світової фізики. Нині відкриття не меншого значення залучають лише незначний процент усіх фізиків: унаслідок надмірного розширення наукових досліджень чисельність людей, котрі діють на кожній його ділянці, зменшується [20].

Як можна уявити подальшу долю цивілізації, наука якої вичерпала всі людські ресурси, але відчуває в них потребу?

Одна з основних ознак і тенденцій світового розвитку — це інтернаціоналізація і глобалізація економіки. Техногенна цивілізація, а потім інформаційна революція зумовили активізацію процесу долучення країн до міжнародного поділу праці й обміну продукцією та інформацією. Це стало основою для виникнення в другій половині ХХ ст. феномену відкритої економіки. Уже на початку ХХІ ст. існували міжнародні підприємства, що разом із застосуванням сучасних засобів зв'язку стали перетворюватися на багатогалузеві комплекси. Ці об'єднання дістали назву транснаціональних і багатонаціональних корпорацій, які нині є головною рушійною силою світових господарських зв'язків. Розміщуючи капітал і створюючи численні зарубіжні філії, ці корпорації формують розгалужену систему світового виробництва, не визнають національних кордонів і завдяки оптимальному розміщенню виробництва в різних країнах, з урахуванням їх порівняльних переваг — наявності джерел сировини, кваліфікованих працівників, технічного рівня виробництва тощо, досягають високої економічної ефективності. Розвиток міжнародних підприємств і об'єднань в умовах інформаційної революції другої половини ХХ ст. разом з активним розширенням світових ринків товарів, капіталів, робочої сили сприяють формуванню ринків інформації, ноу-хау, патентів, ліцензій і науково-технічних послуг.

Ще однією розвинутою формою інтернаціоналізації останнього десятиліття стала міждержавна інтеграція національних господарств. Найрозвиненішою формою міжнародної інтеграції є Європейський союз. Рішення про його створення було прийняте ще в 1957 р. Головна мета цього об'єднання — створення єдиного ринку товарів, послуг, робочої сили, а також їх вільне пересування. Із 1993 р. Європейська економічна співдружність називається ЄС. Нині частка ЄС — 1/3 світового товарообігу. Експорт ЄС перевищує експорт США в 3,6 рази, а експорт Японії — у 3,8 рази. ЄС за показниками промислового виробництва перевершив США і володіє половиною світових валютних резервів [1]. Настільки динамічний розвиток держав спільного ринку зумовлений у багатьох аспектах побоюванням європейських країн перетворитися на технологічну периферію США і Японії.

Так, у 1980-90 рр. в межах програми «Єврика» здійснювалося співробітництво в галузі мікропроцесорних розробок, зв'язку, біотехнології, створення нових матеріалів. У 1990 рр. інтеграційні процеси в Європі набули подальшого розвитку. З 1 січня 1993 р. в Європі функціонує єдиний внутрішній ринок, а з 1 листопада 1993 р. набула чинності Маастріхська угода 12 країн ЄС, згідно з якою до кінця 1990-х рр. ЄС перетвориться на валютний, економічний і політичний союз із єдиною зовнішньою політикою, громадянством і валютою. Таким чином, означена угода — найважливіший політичний і правовий акт сорокарічної історії європейської інтеграції. З початку 1990-х рр. ЄС змінив свою політику стосовно країн Східної Європи.

Так, у 1991 р. укладено угоди ЄС із Польщею, Угорщиною і Чехословаччиною (поки вона ще існувала). У 1992 р. ЄС підписав угоди з Болгарією і Румунією. Ці угоди передбачають:

- 1) створення зон вільної торгівлі промисловими товарами;
- 2) зменшення обмежень щодо руху послуг і капіталів;
- 3) розвиток співробітництва в політичній і культурній сферах.

У 1989 р. США уклали угоду з Канадою, яка стосувалася проблем вільної торгівлі, і це започаткувало інтеграційні процеси. У 1990 р. Джордж Буш у відповідь на поглиблення європейської інтеграції висунув доктрину, що передбачала створення режиму зони вільної торгівлі на території «від Аляски до Вогняної Землі». У лютому 1991 р. до угоди США і Канади долучилася й Мексика [4; 12].

Аналогічні процеси спостерігаються і в Азіатсько-Тихоокеанському регіоні. Ініціатором інтеграційних процесів є Японія.

У листопаді 1989 р. створено організацію економічного співробітництва ОПЕК. Крім Японії, до ОПЕК увійшли Бруней, Індонезія, Малайзія, Сінгапур, Філіппіни, Австралія, Гонконг, Китай, Нова Зеландія. Мета альянсу — створення зони вільної торгівлі протягом 15 років з одночасним розвитком інтеграції в інших сферах співробітництва.

Таким чином, до інтеграції долучилися всі розвинені країни світу і більшість країн із середнім рівнем розвитку. Інтеграційні тенденції характерні й для молодих держав. До об'єднання їх спонукала необхідність захисту національних інтересів. Прикладом можуть бути організація експортерів нафти, об'єднання країн — видобувників руди (на чолі з Індонезією), об'єднання експортерів міді (Заїр, Замбія, Перу, Чилі). Можна відзначити, що інтеграція, як провідна тенденція світового розвитку, супроводжувалася конкуренцією між трьома головними центрами світового господарства (США, Японія і Західна Європа).

Процес світової динаміки поставив перед людством т. зв. глобальні проблеми [14], які виникли переважно як результат неконтрольованого розвитку й усвідомлення серйозної загрози цивілізації. Виникнення глобальних проблем передбачав ще В. Вернадський, який попереджав, зокрема, про «геологічну силу» суспільства, яка може стати руйнівною.

Оскільки для більшості глобальних проблем характерний взаємовплив, їхня класифікація достатньо складна. Умовно і приблизно ці проблеми можна поділити на природні, демографічні, економічні, екологічні, соціально-біологічні, соціально-політичні, соціально-економічні, культурні й морально-етичні [4; 5; 7; 8; 10; 14; 17; 22].

Не претендуючи на вичерпне визначення глобальних проблем, наведемо основні з них. Демографічна, спричинена перенаселенням, міграцією, старінням, є однією з першопричин інших глобальних проблем. Екологічна з її численними складовими, зокрема зміною глобального клімату й виснаженням озонового шару. Це — проблеми

війни і миру, природних катастроф і техногенної безпеки, енергетики, виснаження ресурсів, бідності, зайнятості, браку продовольства, міжетнічного протистояння, релігійної нетерпимості, організованої злочинності, тероризму, інформаційної безпеки, охорони здоров'я, виникнення нових хвороб, генетичної безпеки, наркоманії, освіти, деградації духовно-моральної сфери, космічні, міжпланетарні тощо.

Існують подібні глобально-цивілізаційні загрози і в культурологічній галузі, як і загалом у сфері гуманітаристики. Трансформаційні соціально-економічні тенденції в будь-якому разі неминуче секуляризують національну культуру, нав'язуючи свої стандарти культуротворчості, зразки, штампи масової культури. Така небезпека, її масштаби витіснення ментальних, національних духовних надбань значною мірою залежать від рушійних сил традиційної культури, тієї чи іншої національної культури, спрямованості державної культурної політики певної країни. І трансгресивні цивілізаційні процеси в галузях культури і науки мають допомогти прогресивному руху генези й еволюції сучасного суспільства.

Під час пошуку нових можливостей подолання глобалізаційно-цивілізаційних загроз і суперечностей сучасного суспільства як у технологічних, так і в інформаційних цивілізаціях пильна увага приділяється пошуку позаземних цивілізацій [2; 3; 9; 11; 21; 23]. Для нашої цивілізації контакт із дружньою позаземною цивілізацією може відіграти визначальну роль у вирішенні багатьох проблем людства. Об'єднавши інформаційні ресурси Інтернету й інформаційного банку позаземної цивілізації, людство, можливо, зможе подолати недоліки техногенного розвитку земної цивілізації. Щоправда, на нашу думку, пошук позаземних цивілізацій на основі радіохвиль будь-якої частоти є безперспективним у зв'язку з обмеженістю їх поширення (швидкість поширення світла) і великими потужностями засобів випромінювання. Напевно, цивілізація вищого рівня використовує інший вид енергії, поки що нам не відомий. Це може бути біохімічна енергія, описана В. Вернадським або Л. Гумільовим. Якщо сучасна фізика подолає кризу (природно, це повинно статися), цивілізація Землі ввійде в нову енергетичну фазу свого розвитку.

Таким чином, на основі аналізу процесів генези й еволюції сучасного суспільства з'ясовано, що саме перехід кількісних показників розвитку культури, науки, досягнень техногенної цивілізації, їх поступова трансгресія зумовили виникнення якісно нового інформаційного суспільства, як нового образу складної соціальної системи, як нової цілісної картини світу в добу глобалізаційно-цивілізаційних перетворень. Утім, створювалися передумови для побудови й цілісної картини природи, в якій стала дедалі частіше простежуватися синергетична форма самоорганізації Всесвіту, що потребував складної динамічної єдності Природи й Людини в процесі еволюції.

Список літератури

1. Бусыгина И. Неравномерность регионального развития остается характерной особенностью Европейского Союза [Электронный ресурс] / И. Бусыгина // Евро. — 1999. — № 4. — Режим доступа: http://www.chronicle.ru/publish/magazine/euro/1999-e_4/contents.htm. — Загл. с экрана.
2. Гиндилис Л. М. Радиоастрономия и поиски внеземных цивилизаций: развитие исследований в СССР / Л. М. Гиндилис // Труды ГАИШ. — М., 1986. — Т. 58. — С. 87–118.
3. Гиндилис Л. М. Три десятилетия SETI в СССР / Л. М. Гиндилис // Земля и Вселенная. — 1995. — № 3. — С. 34–42 ; № 4. — С. 59–68.
4. Иноземцев В. Л. «Глобализация» национальных хозяйств и современный экономический кризис / В. Л. Иноземцев // Проблемы теории и практики упр. — М., 1999. — № 3. — С. 19–23.
5. Иноземцев В. Л. Перспективы постиндустриальной теории в меняющемся мире / В. Л. Иноземцев // Новая постиндустриальная волна на Западе. — М., 1998. — С. 4–7, 10–30.
6. Капра Ф. Дао физики [Электронный ресурс] / Ф. Капра. — Режим доступа: <http://lib.ru/KAPRA/>. — Загл. с экрана.
7. Лейбин В. М. Зарубежная глобалистика : проблемы и противоречия / В. М. Лейбин. — М., 1998. — 248 с.
8. Приоритеты XXI века : развитие и безопасность человечества [Электронный ресурс] / Ю. Л. Воробьев, М. И. Фалеев, М. А. Шахрамьян, В. А. Акимов. — Режим доступа: <http://www.rusmet.ru/ecology/index.html>. — Загл. с экрана.
9. Римский клуб. История создания, избранные доклады и выступления, официальные материалы / под ред. Д. М. Гвишиани. — М. : УРСС, 1997. — 422 с.
10. Родионова И. А. Глобальные проблемы человечества / И. А. Родионова. — М. : Аспект-Пресс, 1995. — С. 113.
11. Сильверстов Г. В. Правовые аспекты поиска внеземных цивилизаций / Г. В. Сильверстов // Земля и Вселенная. — 1991. — № 4. — С. 75–79.
12. Тейт А. А. Глобализация — угроза или новые возможности для Европы? [Электронный ресурс] / А. А. Тейт // Проблемы теории и практики упр. — Режим доступа: <http://www.ptpu.ru/ARCHIVE.HTM>. — Загл. с экрана.
13. Шейко В. М. Від техногенної цивілізації до інформаційної: виробництво та використання послуг і знань / В. М. Шейко // Вісн. Кн. палати. — 2000. — № 4. — С. 21–23.
14. Шейко В. М. Глобальні проблеми земної цивілізації: минуле та сьогодення / В. М. Шейко // Вісн. Кн. палати. — 2000. — № 10. — С. 26–32. — Бібліогр.: 57 назв.
15. Шейко В. М. Інтересування культур і концепція поліетносфери : (до проблеми співвідношення понять) / В. М. Шейко // Схід-Захід : іст.-культурол. зб. / Сх. ін-т українознав. ім. Ковальських [та ін.]. — Х., 1999. — Вип. 2. — С. 160–172.
16. Шейко В. М. Історико-філософські аспекти ролі фінансової кризи 1987 р. в кінці техногенної парадигми розвитку індустріальних суспільств / В. М. Шейко // Гуманіт. журн. — 2000. — № 1. — С. 60–65. — Бібліогр.: 10 назв.

17. Шейко В. М. Історичні аспекти екологічного погляду на глобальну енергетичну систему / В. М. Шейко // Зб. наук. пр. Сер. Історія та географія / Харк. держ. пед. ін-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2000. — Вип. 5. — С. 80–89. — Бібліогр.: 10 назв.
18. Шейко В. М. Історичні етапи техногенної цивілізації ХХ ст. / В. М. Шейко // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії : наук. зап. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. — Рівне, 2000. — Вип. 1, ч. 2. — С. 252–259.
19. Шейко В. М. Континуум культур: проблеми взаємозалежності та співробітництва / В. М. Шейко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х., 2000. — Вип. 6 : Мистецтвознавство. — С. 4–12. — Бібліогр.: 10 назв.
20. Шейко В. М. Основні етапи та тенденції розвитку цивілізації / В. М. Шейко // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2000. — № 485 : Історія, вип. 32. — С. 94–103.
21. Eder K. The social construction of nature : A sociology of ecological enlightenment / K. Eder. — Thousand Oaks (Cal.) : Sage publ, 1996. — 243 p.
22. Soros G. The Crisis of Global Capitalism / G. Soros [Open Society Endangered]. — London, 1998. — P. 12.
23. Tarter J. C. SETI Post Detection Protocol / J. C. Tarter, M. A. Michaud // Acta Astronautica : Special issue. — Pergamon Press, 1990. — P. 21–32.

Надійшла до редколегії 19.03.2014 р.

УДК 304.4(477.52/6)

О. В. КРАВЧЕНКО

«СХІД» ЯК ЧИННИК УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Аналізуються основні образно-символічні складові національної ідентичності в сучасній Україні. Висвітлюється контрверсійність регіональних дискурсів «Сходу».

Ключові слова: культурний простір, регіон, національна ідентичність, мультикультуралізм, пограниччя.

Анализируются основные образно-символические составляющие национальной идентичности в современной Украине. Освещается контрверсионность региональных дискурсов «Востока».

Ключевые слова: культурное пространство, регион, национальная идентичность, мультикультурализм, пограничье.

The basic components of symbolic imagery and national identity in contemporary Ukraine. Covered kontraversiynist regional discourses "East."

Key words: art space, region, national identity, multiculturalism, frontier.

В Україні, як визнають експерти, поділ на «схід» та «захід», став маніфестацією регіоналізму. Україна зображується як держава, що поділена на «україномовний і націоналістичний захід» і «російськомовний та сепаратистський схід». Цей поділ пояснюється наслідками взаємодії «українського заходу» з Польщею та Австро-Угорщиною,

а також асоціацією «українського сходу» з Росією і Радянським Союзом. Дослідження політичних культур України свідчать про сегментацію політико-культурного простру країни. Окремі його складові вирізняються особливостями свідомості регіональних спільнот, в основі якої — регіональна ідентифікація, інтереси, цінності, спільний історичний та політичний досвід, етноконфесійні особливості.

Т. Журженко переконує, що використання дискурсу «Двох Україн» чітко відповідає політичному наміру зробити «цапа відбувайла» зі східної України в поясненні неадекватності очікуваних та наявних результатів у процесі національної розбудови в Україні впродовж десятиліть незалежності. Дослідниця вважає, що це прихована спроба законсервувати штучний вододіл між «європейською» Україною, у якій начебто відбуваються становлення громадянського суспільства та демократизація, та східною Україною, де від початку переважає політична культура, успадкована від царських і радянських часів. Дійсно, розгляд ідентичності східних українців як домодерної і такої, що потребує політичної інтеграції в «національну ідентичність», є досить поширеним [4]. У такому разі перебільшено цілісність ідентичності нації, яка лише має намір приєднатися до демократичного європейського політичного простору. До того ж, спрощене узагальнення східноукраїнської регіональної ідентичності як своєрідного «індикатора» транзитарності ідентичності зумовлює розгляд націєутворення як процесу гомогенізації та асиміляції, а також недооцінку потенціалу співіснування складних ідентичностей у сучасних суспільствах [4]. Тобто розбудова нації розглядається як процес із заздалегідь визначеним результатом. Очевидно, що в такому разі ігнорується комплексний, динамічний та багатовимірний характер ідентичності.

Розкриваючи суперечливість поняття «Східна Україна» як єдиного і гомогенного простору і користуючись конкретнішими дефініціями слід нагадати, що йдеться не про всі, а лише про три прикордонні з Росією області, а саме: Донецьку, Луганську, Харківську. За класифікацією І. Кононова, регіони поділяються на ті, що сформувалися з доіндустріальних етнотериторіальних спільнот, і ті, які виникли в процесі колонізації, цей мега-регіон належить до другої групи [7, с. 13]. Після проголошення Україною незалежності в 1991 р. кількість областей, які мають зовнішні кордони, збільшилась з п'яти до шістнадцяти. Такі зміни спровокували процеси самовизначення регіонів. Унаслідок складних політичних процесів формування владних еліт, зокрема на регіональному рівні, постало питання про те, як саме долучити ці регіони до національного дискурсу. У цьому суттєву роль відігравав так званий «російський чинник». Усвідомлення Росії як «іншого» неминуче стимулювало конструювання внутрішнього «Іншого», як, власне, й описуються прикордонні області в політичній публіцистиці. Крім того, стрімке збільшення місцевих економічних

еліт надавало чимало приводів для виокремлення саме цих областей у політичному ландшафті України, як своєрідної турбулентної геополітичної зони. У 2004 р. ця проблема була артикульована ініціаторами з'їзду депутатів усіх рівнів у Северодонецьку. Але максимального загострення вона набула під час політичної кризи та військової агресії Росії проти України на початку 2014 р.

З облаштуванням міжнародного кордону між Україною й Росією, регіони російської та української пограничної області зіткнулися з двома несумісними процесами. З одного боку, вони стали «націоналізованими» територіями. На місцевому ж рівні розпочався рух щодо відновлення економічних і соціальних зв'язків із сусідніми областями на підставі міжнародної кооперації та відповідного перетлумачення регіональних історій та ідентичностей. Українська дослідниця східноукраїнських ідентичностей О. Філіппова цей процес визначає як перетворення україно-руського прикордоння на україно-російське, підкреслюючи таким чином його державне спрямування [9, с. 97-100]. Тобто із внутрішнього пограниччя воно стає зовнішнім. Така зміна контексту зовсім не означає зміну належності до українського національного культурного простору. Ідеться про актуалізацію етнокультурних маркувань території, точніше — про переосмислення функцій тих самих чинників з етноінтегруючих на етнодиференціюючі. Тому в процесі вироблення культурно-історичного наративу про Україну особливо актуально не відмежовуватися від контраверсійної її складової — історії російсько-українських відносин, проекцією яких є соціально-культурна ситуація в прикордонних регіонах. До розгляду ми взяли лише дві області з трьох зазначених як «Схід»: Луганську та Харківську, які поєднує належність до одного культурно-історичного регіону — Слобожанщини.

Луганська область є географічно найсхіднішою областю України й асоціюється разом з Донецькою з Донбасом. Вона має спільні кордони з Донецькою та Харківською областями України, та з Ростовською, Белгородською і Воронежською областями — зі сторони російського кордону. Згідно з Всеукраїнським переписом населення 2001 р., чисельність населення регіону складала 2.546 тис. мешканців, з яких 86 % проживало в містах [1]. Для розуміння соціально-політичної та культурної динаміки в Луганській області важливо зважати на істотні відмінності між її південними і північними частинами. Південна є більше урбанізованою, що пояснюється її індустріалізованою економічною структурою. Вона входить до Донбасівського регіону, що охоплює російсько-українське прикордоння, але 85 % якого розташоване в Донецькій та Луганській областях. Північ області, який історично є складовою Слобожанського регіону, — більше сільський, з аграрною економікою. До 1917 р. північні території сьогодишньої Луганської області входили до складу Харківської губернії (з 1835 р.), а південні — до Катеринославської губернії. Після 1919 р. більшість

території області ввійшли до Донецької губернії, яка з 1932 р. стала Донецькою областю. У 1938 р. адміністративні кордони змінилися знову, з розділенням Донецької області на Сталінську (нині Донецька) і Ворошиловградську (нині Луганська). Між 1935-1958 рр. і 1970-1980 рр. Луганськ називався Ворошиловградом. У 1935 р. за розпорядженням Сталіна місто було перейменоване на честь Ворошилова, який народився в цьому місті [12]. Проте критична переоцінка сталінізму в офіційній радянській історіографії зумовлювала постійне перейменування міста, хоча і дотепер пам'ятник на честь маршала стоїть у центрі міста. У післявоєнні роки Луганськ також став об'єктом «русифікації», пов'язаною з радянською урбанізацією та індустріалізацією. Зокрема пропорції дітей, котрі навчалися в україномовних школах регіону, свідчать про зменшення: з 40.5 % у 1951/2 до 8.5 % — у 1985/6 р. Безпосередньо в місті Луганськ до 1986 р. україномовних шкіл не залишилося [14].

Історія колонізації Донбасу залишається дискусійною і в українській та російській версіях місцевої історіографії, що представлено у відповідних російській та українській версіях «Вікіпедії». Ми розглядаємо їх як варіанти репрезентації регіону, які відображають ті дискусії, що відбуваються на місцевому рівні щодо ролі Росії в історії краю. Українська версія переконує, що українці були першими, хто оселився в цих областях. У XVIII ст. імміграційна політика російської влади стимулює чисельне збільшення інших етнічностей, зокрема росіян. У самому тексті акцентується увага на тому, що ні російська, ні радянська влади не мали повної підтримки населення. Тому більшовики здійснювали цілеспрямовану політику «зросійщення». В українській версії ці процеси розцінюються як чинник, що призвів до «де-українізації» регіону, який був природною частиною української етнічної території. У російській версії наголошується на тому, що російський культурний вплив не був штучним і має місцеве коріння. Ідеться про те, що Донбас, як і Україна, ніколи не зазнавали «русифікації» [12]. Загалом, зважаючи на фрагментарність краєзнавчих сюжетів, складається враження, що історія не є тим ресурсом, який важливий для формування уявлення про регіон.

Оцінюючи значення області в українській політиці варто звернути увагу на ту роль, яку вона відіграла в роки, що передували розпаду Радянського Союзу, коли в 1990-х рр. у Луганську був сформований місцевий рух, відомий як «Демократичний рух Донбасу». Саме тоді виникла ідея автономного Донецько-Криворізького регіону як складової об'єднаної України в межах УРСР. Проте результати референдуму грудня 1991 р. були несподіваними для аналітиків. Населення Луганської області разом зі всіма іншими східними областями проголосувало за незалежність України. Упродовж перших років незалежності, з погіршенням економічної ситуації на рівні місцевих еліт, сформувався комплекс економіко-політичних вимог. Зокрема:

більшій регіональній автономії, особливо в економічній сфері, зближення з Росією та сусідніми російськими регіонами, підвищення статусу російської мови до рівня державної поряд з українською. Протягом парламентських виборів 1994 р., ради Донецької та Луганської областей проголосували більшістю голосів за підвищення офіційного статусу російської мови. У пострадянські роки регіональна влада Луганської області активно позиціювала Луганськ як «Східні ворота України».

Отже, Луганська область не має чіткої етнічної або етнолінгвістичної ідентичності [7 ; 8]. Це позначилося у відсутності підтримки проросійських радикальних організацій зокрема і під час виборів. Тому недоречно вважати східну Україну bastionом «проросійського сепаратизму». Очевидним є лише те, що населення підтримує ліві сили, особливо КПУ, що стало приводом для формування образу Луганська як «Червоного полюсу України». Політику українізації, запропоновану націонал-демократичними силами, місцеве населення сприйняло насторожено. Зокрема в Луганській області в 1991-1992 рр., пропорція дітей, що навчалися в україномовних школах, складала 6.7 %, але до 2000-2001р. ця цифра підвищилася лише до 17 %, що значно нижче пропорції етнічних українців серед місцевого населення [8]. Вважаючими є дані стосовно мови навчання в дошкільних установах за 2000 р. У той час, як по всій Україні, зокрема й в інших «русифікованих» регіонах, використання української мови начебто збільшувалося, наприклад у Запоріжжі та Донецьку, де 62.9 % і 34.5 % дітей навчалися українською, у Луганську мало місце велике відставання в цьому: лише 19.7 % [14].

Згідно з Всеукраїнським переписом населення 2001 р., українці складають 58%, що більше на 6.1% від попереднього 1989 р. Радянського перепису[1]. Пропорційно кількість росіян за цей час зменшилася з 44.8% до 39% [1]. Водночас українську мову сприймають як «рідну мову» лише 30 % населення регіону, демонструючи фактичне падіння на 4.9 % починаючи з 1989 р. І, навпаки, російську мову вважають «рідною» 68.8% населення, що більше на 4.9 % у порівнянні з 1989 р. [1]. Відсоток українців, які визначають українську як рідну мову, сягає лише 50.6 %, а 49.4 % вважають рідною російську. Ці результати свідчать про те, що після 1991 р. відбулося переосмислення своєї ідентичності частиною населення. Проте такі зміни не збіглися зі змінами в ставленні до української мови. Тому можна сформулювати попередній висновок: існує специфічна регіональна версія української ідентичності, яка не ґрунтується виключно на лінгвістичних основах. Неоднозначна природа місцевої ідентичності символічно представлена в міському ландшафті Луганська, де співіснують російські й українські символи, проте в дещо своєрідній формі: державна символіка представлена візуально, а її словесний супровід є російським. На відміну від багатьох інших міст України,

впродовж останніх десятиліть, де мали місце цілеспрямовані зусилля по знищенню російсько-радянської символіки, які вплинули на процес заміни вуличних назв і знесення пам'ятників на честь комуністичних «вождів», у Луганську цього не сталося. Топоніміка міста залишається здебільшого радянською, пам'ятники, зокрема В. Леніну та Ф. Дзержинському, так само є складовою культурного ландшафту міста [12].

Отже, історія заселення регіону все ще є надзвичайно спірною. Протягом радянських часів регіон, як головна складова Донбасу, відчув повною мірою процес радянської модернізації, особливо в частині культурної «русифікації» Утім, цей регіон не можна вважати «російським». Він є, радше, регіоном неформального російсько-українського мовного пограниччя, де все ще міцні асоціації з Радянським Союзом. Специфічна історична спадщина області, що відображає її економічну роль як за часів російської імперії, так і за радянських часів, пояснює ставлення населення до офіційної політики мовної українізації. Однією з характеристик регіону є відносна бідність культурного ресурсу для конструювання переконливої регіональної ідентичності.

Харківська область має внутрішні кордони з Луганською та Донецькою областями на півдні, Полтавською — на сході та Сумською — на півночі. Також область межує з російським регіоном — Белгородщиною. У 2001 р. населення області сягнуло 2.9142 тис. осіб, з яких 78.5 % — міське населення [1]. Історія цієї області тісно пов'язана з історією Слобожанщини. Вона була заселена в середині XVII ст. українськими селянами і російськими поселенцями в прикордонні Московської держави, Польщі і Татарського ханату. У результаті територіального розширення Московської держави завдяки степу за часів Петра I регіон поступово наближався до основних провінцій імперії. Цей статус підтвердив «Статут для провінцій» у 1779 р. Провінційні реформи були завершені в 1782 р. формуванням на основі чотирьох полкових міст: Харкова, Сум, Ахтирки й Ізюму, нової — Харківської губернії. Як прикордонний регіон, Слобожанщина притягувала чимало селян і козаків, котрі втікали від релігійного і соціального насильства в підконтрольних Польщі регіонах сьогодишньої України. В обмін на військову службу козаки отримали обмежену адміністративну автономію. За відсутності заможного помісного дворянства в регіоні, набула розвитку незвична система безплатного землеволодіння. Козаки також мали деякі економічні привілеї, наприклад, податкова безмитна торгівля, яка сприяла розквіту місцевої економіки. Протягом XIX ст. Харків перетворився на важливий науковий і культурний центр завдяки заснуванню в 1805 р. університету. За часів російської імперії Харків динамічно розвивався, будучи у чомусь значимішим на той час, ніж Київ. У 1918-1934 р. місто мало статус столиці УРСР і зростало як важлива складова воєнно-промислового комплексу, а також як великий культурний, транспортний і інтелектуальний центр.

Етнічна композиція населення регіону в цей період суттєво змінилася. Унаслідок напливу російських переселенців і політики «русифікації» між 1959 р. і 1989 р. пропорція українців зменшилася з 82.2% до 63.1 %. І, навпаки, пропорція росіян підвищилася з 17.2 % до 33.4 %. Відповідно, пропорція дітей в українських школах зменшилася з 71.8% у 1951/2 р. до 27.9 % в 1985/6 р. [15]. Етнографічне дослідження російсько-українського прикордоння свідчить про те, що населення регіону мало культуру, місцеві традиції і менталітет, який складно визначити або як російський, або як український [6 ; 9 ; 10].

Історична колонізація цього регіону є предметом гарячих дебатів починаючи з XIX ст. Поряд з іншими історико-культурними проблемами, ключовим є питання про те, якою мірою Слобожанщину можна вважати українською територією. Або «русифікація» регіону відбулась під тиском примусової русифікації за царського та радянського режимів, або його багатоетнічність є історичною і походить від змішування та природного заселення регіону як росіянами, так і українцями. Після 1991 р. такі дебати стали значно гучнішими. Т. Журженко зауважує, що «український» характер регіону оспорується потужним дискурсом мультикультуралізму [5]. Цю версію історичних подій кооптували регіональні еліти, які використали її, аби створити компромісну регіональну версію «національної ідеї» [3; 11]. Слобожанщина була (пере)винайдена як альтернатива «нації», яка визначається виключно за етнічними та лінгвістичними критеріями. Цей контраргумент тим, хто стверджує, що «стерта українська ідентичність» у східній Україні — наслідок російсько-радянського впливу — засвідчує незавершеність проекту розбудови нації. Дискурс «мультикультуралізму» відкидає те, що імперські претензії та насильницьке колоніальне панування, які нав'язані Росією, мали вплив у регіоні. Таким чином, специфічна регіональна ідентичність є такою, що по-суті підтверджує оригінальний «український» характер регіону. Традиційно дружні російсько-українські стосунки в регіоні виправдовують роль Харкова як посередника у стосунках між Росією і Україною та зусилля місцевих еліт і надалі розвивати транскордонну кооперацію.

Щодо структури населення, то в 2001 р. українців тут було 70.7%, що більше на 7.9% від попереднього 1989 р. перепису. Росіяни склали 25.6 %, менше на 33.2 % ніж у 1989 р. [1]. У 2001 р. 53.8% населення вважало українську мову рідною мовою, що більше на 3.3 % у порівнянні з 1989 р. Серед українців 74.1% визнавало рідною українську мову, а 25.8% — російську. У школах з українською мовою навчання в 1985/6 рр. було лише 27.9 % дітей. До 2000/1 р. ця цифра збільшилася до 55% [14]. Так само в дошкільних установах до 2000 р. 82.7% дітей навчалися українською, що більше, ніж частка українців серед місцевого населення [14]. Ці цифри порівняно з аналогічними в Луганську дозволяють вважати ситуацію щодо україномовних

українців набагато оптимістичнішою. Такі тенденції підтверджують результати якісного дослідження, здійсненого в Харкові у 2003 М. Совік [16]. Під час інтерв'ю з підлітками вона з'ясувала, що українська мова є своєрідним символом української ідентичності, хоча більшість з опитаних використовували повсякденно російську мову. Інші респонденти засвідчували, що використання ними російської мови сформувало частину їх «особистої» ідентичності як те, що об'єднує їх у ширшу східнослов'янську спільноту, проте українську мову вважали важливим символом української держави. Отже, очевидною є відмінність мовної ситуації в Харкові та Луганську. Якщо в Луганську спостерігається сильний опір спробам мовної українізації, у Харкові, хоча більшість населення і продовжує використовувати російську мову повсякденно, толерантніше ставляться до державного проекту мовної українізації.

У контексті конструювання регіональної ідентичності цікавими є результати дослідження «Слобожанщина: соціально-культурні інваріанти історичного Пограниччя» кафедри українознавства Харківського національного університету у 2009 р. [9]. Зокрема, з'ясовувалися уявлення студентів-першокурсників харківських внз щодо асоціацій з Росією, Європою, Україною. Дослідження засвідчили, що Росія сприймається як близька Україні країна, партнер, дружній, але сусід, окрема держава. Європа асоціюється з якісними товарами, вищим рівнем життя і побуту, як місце, де хотілося б жити. Студенти вважають Україну частиною Європи, країною, що розташована на перехресті між Сходом і Заходом, пограниччям між Росією і Європою, окремою, самодостатньою державою. Відчуття європейськості, мабуть, є тим, що робить Харків не тільки регіональним центром, скільки одним з епіцентрів культурно-політичної практики в Україні. Певною мірою цю тезу підтверджує дослідження ідентичності харків'ян, здійснене О. Мусієздовим [13]. Так, Харків асоціюється з образами «вільного поселення», промислового, наукового, культурного, торгового та транспортного центру, «першої столиці». При тому, що всі ці номінації співіснують і конкурують одна з одною, утім у кожній з них підкреслюється центральність міста. Отже, Харків цілком може претендувати на специфічну, проте не периферійну позицію у творенні національного культурного простору. Як стверджують дослідники, ті респонденти, котрі визнавали реальність пограниччя, здебільшого мали на увазі інформаційно-комунікативну, а не територіально-політичну його складову.

У цьому сенсі символічною є назва дослідження В. Кравченка, присвяченого ідентифікаційним процесам у Слобожанщині: «Харьков/Харків: столиця пограничья». Автор застосовує поняття «пограниччя» як альтернативу концептам регіон або нація та пропонує визнати культурну суб'єктність пограниччя. Тобто розглядати його специфічність не в розташуванні між різними центрами сил, а як простір

співвідношення та збігу різного роду меж: політичних, релігійних, етнічних, мовних тощо [10]. Зважаючи на особливості українського пограниччя як культурного середовища, дослідник пропонує розрізняти модерність та націоналізм, нагадуючи про «дзеркальність» модернізованої (індустріалізованої), але русифікованої східної України та здебільшого аграрної, але, як вважається, національно орієнтованої західної України. Аналізуючи сюжети зміни символічної географії регіону, дослідник вважає, що головними ознаками Слобожанщини є відкритість, неусталеність, рухливість ідентифікаційних моделей, співіснування яких пояснюється слабкістю кожної з них. Водночас, опонуючи спробам узагальненого маркування регіонів на основі електоральної поведінки населення, В. Кравченко пропонує переглянути саму концепцію національної ідеї, яка б була позбавлена крайнощів історизму й етнізації культурних особливостей і зорієнтована на соціокультурну модернізацію.

Отже, макрорегіони, сукупністю яких звично визначається національний культурний простір України, заслуговують на глибший та системніший аналіз і потребують урахування більшої кількості чинників для описування специфіки їх локальних ідентифікаційних практик. Зокрема процеси, що визначають їх внутрішню динаміку, стимулюють зміну методологічних підходів до їх оцінки. Специфіка культурного капіталу українського Сходу — не в його «недоукраїнськості», а в тому, що він є здебільшого радянським. Проте як і російськомовність не дорівнює політичній «проросійськості» або «антиукраїнськості», так само й культурно-політична специфічність Сходу не передбачає його опозиційності національно-культурному проекту. Відмінності розглянутих нами центрів східної України підтверджують перспективність подальшої розробки аналітичної моделі «пограниччя» як специфічного культурно-географічного ареалу. Зважаючи на недосконалість існуючих моделей культурно-історичного картографування, у подальшому доцільно використати арсенал таких дисциплін: культурна географія або візуальна антропологія, які вможливають позаполітично осмислити символічний простір.

Список літератури

1. Всеукраїнський перепис населення 2001 р. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrstat.gov.ua>. — Назва з екрана.
2. Грінченко Г. Національно-культурна ідентичність жителя «контактної зони» (за матеріалами анкетування студентів-першокурсників м. Харкова) / Грінченко Г., Кравченко В., Мусієздов О. // Схід-Захід : іст.-культурол. зб. / за ред. В. Кравченка. — Х. ; К., 2006. — Вип. 8 : Спец. вид. : Порубіжжя. — С. 160–184.
3. Добкин М. Контуры национальной идеи Украины [Электронный ресурс] / М. Добкин // УНИАН. — Режим доступа: <http://www.unian.net/news/391943-konturyi-natsionalnoy-idei-ukrainy.html>. — Загл. с экрана.
4. Журженко Т. Міф про дві України : (з приводу ст. М. Рябчука «Двоїстість чи двозначність? Україна як політична (де)конструкція») / Т. Журженко // Сучасність. — 2003. — № 4. — С. 78–83.

5. Журженко Т. Ю. Мовна політика в сучасній Україні / Т. Ю. Журженко // Розвиток демократії в Україні : матеріали міжнар. наук. конф., (Київ, 29 верес. — 1 жовт. 2000 р.) : наук. зб. / М-во освіти і науки України, Центр вивчення демократії ун-ту КВІНЗ (Канада), Канад. агентство міжнар. розвитку (CIDA). — К., 2001. — С. 39–50.
6. Журженко Т. Нове пострадянське прикордоння: ностальгія, опір змінам, адаптація (на прикладі трьох сіл Харківської області) / Тетяна Журженко // Схід–Захід : іст.-культурол. зб. / за ред. В. Кравченка. — Х., 2006. — Вип. 8 : Спец. вид. : Порубіжжя. — С. 185–189.
7. Кононов И. Ф. Україно-российская граница: практики власти и повседневная жизнь населения / И. Ф. Кононов // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2010. — № 889. — С. 79–86.
8. Кононов І. Етнос. Цінності. Комунікація : (Донбас в етнокультур. координатах України) / І. Кононов. — Луганськ : Альма-матер, 2000. — 494 с.
9. Кравченко В. В. Представление о пограничье и практики их использования / В. В. Кравченко, А. А. Мусієздов, О. А. Филипова. — Вільнюс : ЕГУ, 2012. — 174 с.
10. Кравченко В. Харьков/Харків : столица Пограничья / В. Кравченко ; Европ. гуманитар. ун-т. — Вільнюс : ЕГУ, 2010. — 358 с.
11. Кушнарєв Е. П. Новая украинская национальная идеология — час пробил [Електронний ресурс] / Е. П. Кушнарєв // Єженедельник 2000. — Режим доступу: <http://2000.net.ua/2000/forum/11033>. — Загл. с екрана.
12. Луганск [Електронний ресурс] // Википедия. — Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Луганск>. — Загл. с екрана.
13. Мусієздов А. Ідентифікація Харкова: досвід конструювання образу міста / А. Мусієздов // Схід–Захід : іст.-культурол. зб. / за ред. В. Кравченка, Г. Грінченко. — Х., 2011. — Вип. 15 : Спец. вид. : Проблеми історичної урбаністики. — С. 217–234.
14. Русский язык в Украине. Кн. 2.: Социология и статистика / ред. М. Б. Погребинский. — Х. : Харк. приват. музей міськ. садиби, 2010. — 361 с.
15. Arel D. Language Politics in Independent Ukraine: Towards One or Two State Languages? / D. Arel // Nationalities Papers. — 1995. — Vol. 23, № 3. — P. 597–622.
16. Sovic M. Language practices and the language situation in Kharkiv: examining the concept of legitimate language in relation to identification and utility / M. Sovic // International Journal of the Sociology of Language. — 2010. — № 201. — P. 5–28.

Надійшла до редколегії 25.03.2014 р.

УДК 930.85(477)«19»

М. В. АЛЕКСАНДРОВА

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Розглядаються трансформація української традиційної культури, чинники і причини її сучасного стану. Відзначається негативна роль імперій у цьому процесі, зокрема нищівна більшовицького СРСР.

Ключові слова: *традиційна культура, селянин, імперія, колективізація, голодомор.*

Рассматриваются трансформация украинской традиционной культуры, факторы и причины её современного состояния. Отмечается негативная роль империй в этом процессе, особенно разрушительная большевистского СССР.

Ключевые слова: традиционная культура, сельский житель, империя, коллективизация, голодомор.

The subject of the article is transformation of ukrainian culture, factors and causes of its recent state. The neagative role played in this process by empires, especially the destructive role of Bolshevik USSR, is specified.

Keywords: traditional culture, countryman, empire, collectivization, the Holodomor.

Проблема існування традиційної української культури є актуальною у зв'язку із сучасними спробами побудови української національної культури. **Мета** статті — простеживши в історико-культурному аспекті алгоритм становлення української культури, виявити причини і чинники знищення її основи — культури традиційної, неможливості відродження за сучасних умов через зникнення фундаментальних, звичаєвих засад її буття.

Саме культура традиційна має бути основою національної культури. Але виникають одразу два запитання. Перше — чи це дійсно так? Друге — в якому стані перебуває нині традиційна культура? Обидва не мають і не можуть мати однозначної відповіді.

Цьому є декілька причин. Першою державою на наших теренах, як відомо, була Київська Русь, яка не залишила по собі, принаймні тут, спадкоємця, що цілком закономірно для первісних феодальних державних утворень. Культурний спадок цієї держави був почасти втрачений і замінений елементами інших культур, і із запозиченнями став підґрунтям, базою для подальшого розвитку. Процес запозичення відбувався складно: деякі елементи входили в культуру органічно, деякі суперечили культурному архетипу і викликали спротив, як пасивний, так і, коли той чи інший елемент нав'язувався силоміць, активний. Саме останній і зумовив постання козацької держави. Процес її становлення відбувався знизу, згідно зі звичаями «військової демократії», тобто природно. Структура влади формувалася органічно, відповідно до нових соціальних реалій і традиційної культури, оскільки існувала тривалий час і досить стійко, незважаючи на тиск етнічно й ідеологічно чужої держави. Оскільки козацькі державні інституції було демонтовано і натомість упроваджено структурні елементи імперії з відповідними службовцями, а міста перетворено на адміністративні центри імперії, традиційна культура залишилася у вільних, незаповнених культурних нішах, у селах та повітових містечках, заповнити які імперії не вистачало ресурсу та й, відверто кажучи, не було бажання, тому що вони не загрожували державному ладу імперії.

Селяни в умовах натурального господарства були (та й переважно є) консервативними, оскільки від ретельності виконання повсякденної діяльності, що наслідувалася поколіннями, залежали добробут, а іноді й життя. Тому кожен рік закінчував своє коло не тільки часом — датою, але й предметом, дією, словом — ритуалом, що свідчив про кінець/початок нового циклу. Потрібно було, оцінивши результат, повторювати в точності минулорічні дії, лише посиливши їх або розширивши. Але загалом у межах параметрів кількісних. Про зміну якісних тривалий час не йшлося. Власне, такий алгоритм і був економічним підґрунтям звичаєвого способу життя українського села. Як писав Т. Шевченко: «І нема тому почину,/ І краю немає! /Ніхто його не додбає /І не розруйнує...». Але ця романтична метафора стосується лише першої половини XIX ст., точніше 80-х рр., оскільки з цього часу розпочинається масований «наступ» цивілізації на село і, відповідно, на традиційну культуру.

Слід зазначити, що традиційна культура визначає в себе спосіб життя людини: господарство, засоби його ведення; світогляд і діяльність; соціум, звичаї, мова. Характерно, що все це людина робить сама, у власному культурному просторі, не долучаючи зовнішніх факторів. Таким чином, традиційна культура і людина, її носій, є цілісною, універсальною, задовольняє майже всі свої матеріальні (натуральне господарство) і духовні потреби (обряди) самостійно. Цим, власне, вона відрізняється від людини цивілізації, яка є, за визначенням, частковою. Оскільки сама спеціалізується в певній галузі матеріального чи духовного виробництва, то вона потребує послуг інших людей. Тобто цивілізація в цьому сенсі є поєднанням людей часткових, що діють у різних обмежених напрямках забезпечення життєдіяльності себе і суспільства загалом. Ці люди потребують для подолання своєї частковості (уявної чи дійсної) великого обсягу послуг та інформації, як у власній галузі, так і в інших, суміжних. Цивілізаційне суспільство має бути відкритим зовнішнім інноваціям, обміну досягненням. У такому суспільстві інформація має вартість.

Таким чином відбувався розвиток Російської імперії і України в її складі. Вищезгадані 80-ті рр. XIX ст., особливо будівництво залізниць і великих підприємств важкої промисловості, надали потужного поштовху до змін у структурі української традиційної культури. Сільське господарство долучалося до ринку, люди — до промисловості. Виникали нові, «фабричні» знаряддя праці, нові види сільсько-господарської промисловості. Тиск відчувався навіть на традиційний орнамент — разом із поширенням промислово виготовлених ниток, пофарбованих аніліновими фарбами, підприємства розповсюджували і друковані трафарети для вишивок, які не відповідали українській традиції. Спостерігається тенденція до розімкнення рамок, у межах яких традиційна культура повною мірою тільки і може існувати. Утім багато інновацій традиція поступово опановувала.

Науково-технічний прогрес кардинально змінив зміст освіти. Якщо раніше вона обслуговувала здебільшого релігійну складову життя традиційного суспільства на початковому рівні й основи арифметики, а трудові навички, досвід, обряди, що забезпечували сакральний сенс звичаєвого способу життя, передавалися безпосередньо від покоління до покоління, нині освіта повинна була обслуговувати і сферу виробництва, з усіма її технологіями і термінологією. А оскільки знаряддя і технології були привнесені ззовні, то і вся лексика, що їх супроводжувала, була чужою. У мові функціонувала тільки «автохтонна» лексика. Якщо додати, що освіта велася мовою імперії, то цариною українською був лише фольклор. Нова, індустріальна культура потрапляла в Україну через посередника — Росію, створюючи в місцях своєї локалізації комфортні для себе умови. Українські міста поволі віддалялися від автохтонного культурного фундаменту.

Інакше кажучи, процеси глобалізації, коріння яких містяться у світових релігіях, як перших проявах уніфікації світогляду, на наших теренах посилюються промисловою революцією. Просування технічного прогресу відбувалося у вигляді імперської експансії. Власне, і причиною цього була відсутність самостійності як головної умови розвитку на засадах національної культури. У цьому разі існувала загроза втрати національної ідентичності, що і відчували кращі представники українського народу. Ідеться про Україну в межах Російської імперії.

У «лоскутній» Австро-Угорській імперії процеси відбувалися інакше, в лояльніших до українства умовах. Поляки, зважаючи на повстання, становили значно більшу загрозу для кайзера. Обидві України прагнули однієї мети — незалежності — і надихалися в цьому прикладом греків, італійців, болгар.

Як не парадоксально, але науково-технічний поступ, один з щаблів глобалізації, зумовив потужний і достатньо успішний рух європейських народів до незалежності від віковичних імперій. Народи хотіли брати участь у цьому поступі окремо, рівноправно, на власній культурній основі, згідно з власним менталітетом, а не бути знаряддям у чужих, навіть «братніх» руках.

Таким чином, природний розвиток обов'язково трансформує традиційну культуру в культуру нації, гарантом існування якої має бути незалежна держава.

Однак імперії також трансформуються. У нових умовах, щоб продовжувати існувати (а іноді і стати) як імперія, необхідна нова ідеологія. Засоби зміни подібні за змістом, але відрізняються за розмахом і глибиною, що зумовлено кінцевою метою прагнень «трансформаторів». Якщо Гітлер прагнув усесвітнього панування через *Uber Alles* німецької нації, то у своїй ідеології він ґрунтувався на німецькій культурі, зокрема й традиційній, аж до міфічних «арійських» джерел. Тобто всі нації, крім німецької, мали підлягти знищенню, як не

фізично, то культурно. І тут усе було зрозуміло і природно для німців, пригнічених комплексом національної неповноцінності, спричиненим поразкою в Першій світовій війні.

Радянська імперія будувалася, здавалося б, на протилежних засадах, оскільки мала постати безнаціональною (наднаціональною) спільнотою світового пролетаріату («У пролетариата нет Родины!»), але кінцевий результат — знищення націй, нівеляція національних культур, але не на національній, а соціальній основі.

«Наш новый мир» потребував докорінної зміни культурної парадигми. Знищення старої «до основания», а потім — будівництво нової культури, пролетарської, інтернаціональної. Але цьому перешкоджали численні традиційні культури колишньої Російської імперії та їх представники, особливо молодь, котра в революції вбачала можливість самореалізації, зокрема на національному ґрунті. А оскільки царська Росія була «тюрьмой народов», національна складова в риторичі більшовиків відігравала значну роль. З її допомогою вдалося вгамувати національні пристрасті в Україні, що втопилася від війн і революцій, долучити до своїх лав «попутчиков» з романтично налаштованої інтелігенції. Політика українізації, врешті, прислужилася ДПУ для виявлення національно свідомих українців, знищення їх фізично або творчо, що для митця рівнозначно. Частково українізована верхівка міст, населених здебільшого денационалізованим пролетаріатом і декласованим селянством, яке переїжджало в Україну з усіх куточків Радянського союзу на новобудови, не становили великої загрози режимові. Інша справа — українське селянство. На відміну від російського, не об'єднане в общину, заможніше, відроджене за нетривалий проміжок часу. Воно дотримувало традиційного способу життя, було основою всього українського. Не порушуючи традицій, неможливо було здійснювати подальшу економічну і соціальну політику. «Культурна політика», пропаганда більшовиків у цьому разі не мали результату. Вони викликали глухий опір і сприймалися лише сільським пролетаріатом, нечисленним і, м'яко кажучи, неавторитетним. Загалом сповідував інші принципи: працелюбність, підприємливість, майстерність, дбалість, чесність — чесноти й основу життя українського селянина, які були атрибутом класових «ворогів».

До «нового життя» українське село не було готове. Відомо, що модернізація також призводить до уніфікації культури, і численні народи, котрі живуть у багатонаціональних державах, утрачають свої традиційні господарські системи, звичаї та соціальну організацію, народну культуру і навіть мову [1, с. 492]. Але модернізація проходить природний процес, поступовий і не спричиняє масових репресій. А якщо зважити на те, що більшовистська «модернізація» відбулася вже після розгрому, виморення і згону селян у колгоспи, то вона більше дотична до закріпачення, ніж до технічного прогресу в сільському господарстві.

Параметри цієї «модернізації» засвідчені в опитуванні селян, проведеному Вільямом Поллом з групою дослідників у 1993–1995 рр. [2]. У праці «Трансформація громадянського суспільства. Спогади селян (репресованих і простих колгоспників) безпосередньо, а «активістів» опосередковано змальовують жахливу картину впровадження нового способу життя. Більшовики намагалися викоренити в селян ідейно-ціннісні засади існування та впровадити свої квазіцивілізаційні цінності. І цей проєкт у певному сенсі відбувся. Якщо духовні підвалини життя народів і не були знищені повністю, то великою мірою зазнали значних втрат і потворних збочень [1, с. 409]. В Українській РСР ця політика здійснювалася за допомогою масових репресій за участю багатьох тисяч активістів, які призвели до мільйонів померлих від голоду, вигнанців і засланих на північ. Майже всі селяни втратили більшість майна, вони збідніли так, що складно описати. «Немає жодних сумнівів, що колективізацію в УРСР можна кваліфікувати як один з найбільших злочинів проти людства у XX ст.» [2, с. 17].

Водночас з економічною базою села було знищено і культурні норми, як й інституції громадянського суспільства. Кардинально змінено давню культурну і соціальну структури з численними складовими, перетворено на копію міських норм життя, людей цілісних — не те що на часткових, але на «гвинтики» величезної машини, яка рухається в невідоме «світле майбутнє».

І справа не лише в сталінських перегибах — він послідовно виконував те, що було накреслено і здійснювалося попередниками. Маркс, не сприймавши «ідіотизму сільського життя», мріяв створити «сільський пролетаріат». Ленін запровадив конфіскаційну політику, яка довела країну до голодомору початку 20-х рр. «Якщо розглядати колективізацію в контексті сучасної концепції «культурної екології», то вона виглядає як процес нищення культури, навмисне задуманий із прямими руйнівними намірами. Обґрунтування такого процесу було зроблене задовго до приходу Сталіна до влади, переважно Марксом і Енгельсом, а також Леніном та іншими провідними діячами більшовизму» [2, с. 19]. Головна ідея марксизму зазнала поразки, «світової пролетарської революції» не відбулося. Отже, «світовий пролетаріат» потребував допомоги від першої у світі «пролетарської» держави, зокрема сучасною зброєю, щоб «на горі всем буржуям» роздмухати «мирової пожар». Далі: армія — зброя — заводи — електростанції — робітники — продовольство, обладнання — валюта — експорт продовольства. Усе це називалося «індустріалізацією».

1929 р. Сталін назвав часом «великого перелому». Під прикриттям гасла прискорення темпів індустріалізації він заперечив директиви XV з'їзду ВКП/б/ зі складання першого перспективного плану розвитку народного господарства, а також затверджений XVI партконференцією план першої п'ятирічки. Продиктовані генсеком

середньорічні темпи зростання промислової продукції становили за сумою щорічних планів на 1930–1932 рр. 37,7%.

На початку 30-х рр. проблема постала з новими силою і змістом. Почалася масова колективізація, а під виглядом хлібозаготівельного плану в село з кінця 20-х рр. повернулася скасована в 1921 р. продрозкладка. Зерно експортували задля прискорених темпів індустріалізації. Ось деякі цифри, що ілюструють масштаби цього експорту: 1928–1930 рр. — 2,5 млн т. хліба, 1931–1933 рр. — 11,5 млн т. [3, с. 130]. Наступні дані надають змоги дещо пояснити такий «форсаж» експорту. У 1930 р. СРСР продала за кордон зерна на 883 млн крб. У наступні два роки ціни на збіжжя знизилися вдвічі, але кількість зерна на вивіз тільки збільшилася, щоб отримати відповідну валюту. Але експорт величезної кількості хліба в 1932–1933 рр. сумарно приніс усього 389 млн крб, тобто майже у два з половиною рази менше.

У 1932 р. в Україні через руйнацію господарств так званих «куркулів», яких було «розкуркулено» і вислано десятками тисяч, та середняків, котрих силоміць загнали в колгоспи (сумарна продуктивність їх господарств додавала до колективізації більше 70 % товарного хліба), був недорід. У колгоспах отримували мізерні трудовні, які не сприяли матеріальній зацікавленості селянства. Більше того, цю оплату селяни отримували лише після виконання плану хлібозаготівель, котрий постійно збільшували.

Причому конфіскація хліба була тотальною, але основна маса селян, яка мала запаси іншого продовольства, могла б протриматися до нового врожаю й без пшениці.

Але конфіскацією зерна не обмежилися. За постановами ЦК КП(б) У та РНК «Про заходи до посилення хлібозаготівель» у листопаді 1932 р. місцевій владі належало здійснювати обшуки з метою виявлення «розкраденого» зерна. На боржників хлібозаготівель накладали натуральні штрафи м'ясом та картоплею, якщо в них не виявляли хліба. Такі штрафи стали «візитною картою» голодомору [4, с. 257].

В усіх районах України, за винятком прикордонних, за активної участі комнезамівців («активістів» і відряджених з міст робітників) розпочалися подвірні обшуки з конфіскацією будь-яких запасів їжі — сухарів, картоплі, сала, солінь, фруктової сушки, цибулі тощо. Забирали все продовольство, заготоване на зиму та весну. Ця конфіскація подавалася як кара за «куркульський саботаж» хлібозаготівель і здійснювалася цілком відкрито, з висвітленням у районних газетах [5, с. 400].

За таких обставин люди почали тікати в міста та численні новобудови. Власне цей рух розпочався ще в 1929 р., але в 1932 р. йшлося вже про втечу від голоду. Тікали також і в інші республіки, часто в Білорусію.

Щоб припинити масову втечу, Сталін запровадив із грудня 1932 р. внутрішні паспорти для населення міст та новобудов. Селянам паспорти не видавали, тому вони вже не могли легально проживати в місті. Водночас Україна була оточена по периметру своїх кордонів загороджувальними загонами внутрішніх військ, щоб перешкодити переходу голодуючих селян в інші республіки. Без спеціального дозволу не можна було їздити залізницею, бригади чекістів перевіряли в поїздах багаж пасажирів і конфісковували продовольство, яке селяни купували на чорному ринку в сусідніх республіках [5, с. 402].

Унаслідок тотальних конфіскацій продовольства почалася смертність від голоду. Голодомор 1932–1933 рр. змусив тисячі людей піти на вулиці міст. Батьки часто вивозили в місто дітей, сподіваючись, що там можна якось прохарчуватися, були на вулицях і ті діти, в кого від голоду померли батьки. Але ДПУ і міліція виловлювали селян. Тільки за січень–лютий 1933 р. в Харкові спіймано 257 дорослих і 373 дітей. Крім того, в лютому в місті знайдено 431 померлого від голоду селянина [4, с. 530–531]. Загалом за першу половину 1933 р. З. Б. Кацнельсон, начальник харківського облівділду ДПУ, звітував: у місті «було підібрано» (тобто затримано чекістами та міліціонерами) в січні — лютому 645 осіб, у березні — квітні — 4476, у травні — 11402, а за три дні червня — 1077 осіб. Але на вулицях підбирали не тільки живих. У лютому знайдено померлими селян — 431, за березень — 689, за квітень — 477, травень — 992, і перші три дні червня — 196 [4, с. 530].

Не минула ця біда і Харківську область. У тому ж листі Кацнельсона наводяться такі цифри: на 1 березня зареєстровано 9 випадків канібалізму, на 1 квітня — 58, на 1 травня — 132, на 1 червня — 221(!) [4, с. 535]. Найчастіше жертвами канібалів ставали діти і не тільки на селі, а й ті, котрих батьки лишали в місті [4, с. 402]. Канібалів заарештовували, а оскільки в кримінальному кодексі статті про людоджерство не було, ці справи підлягали компетенції ДПУ. Не всіх людоджерів розстрілювали. Наприкінці 30-х рр. на Біломорканалі працювали 325 людоджерів з України — 75 чоловіків і 250 жінок [6, с. 133].

За таких нелюдських умов не могла існувати жодна традиція, зокрема українська. Царська імперія, залучаючи на службу українців, знімала «вершки» українського суспільства і не дуже вважала на «мужиков». Сталінська ж система, знищивши тонкий прошарок української інтелігенції, керуючись настановами Маркса і Леніна, а також уподобаннями Сталіна, який селянство вважав узагалі за покидьків, селянство «як клас» винищила. Вони перетворилися на безпаспортних рабів, яких ганяли на роботу, як худобу. Присадибна ділянка стала рятівним колом у бурхливому океані радянського «изобилія», до тих самих меж звузилися рамки традиційної культури. Знищено організм, зламано механізми відтворення. Утрачено «критичну масу» носіїв. Перерваність традиції стала наявною, наступним поколінням

транслявати майже нічого, залишків замало, і чим далі, тим менше. Чим тепер могли б поповнити свій лексичний запас у колгоспних «Чайних» Котляревський і Квітка? Мова перетворилася навіть і не на суржик — на оруелівський «новояз», про що свідчить опитування Вільяма Нолла селян, а особливо колишніх активістів. Селяни відзначають, що з приходом колгоспів, життя звичаєве, тобто за звичаями закінчилося. Усі його складові заміщено ерзацами агітпропу. Замість хрестин — «звездины», замість церкви — клуб, замість ікон — плакати і гасла, замість досвіток — танці, замість СВЯТ — «советские праздники», хоча свята так і не вдалося викорінити, як не намагалися (якісь національні ознаки все ж залишили). Але те, що дозволялося, дістало ще в XIX ст. принизливу назву «шароварщина» — форма, позбавлена змісту, затверджений управлінням культури репертуар.

Підсумовуючи, слід відзначити, що на шляху становлення українська культура витримувала шалений тиск наднаціональних імперських культур, персоніфікованих титульними націями. Долучаючи до потреб імперії верхівку українського суспільства, вони зменшували шанси української культури на набуття цілісного статусу. Але традиція необхідно і неодмінно народжувала нащадків, що заповнювали утворену «нішу». Запорукою процесу відновлення втраченого була наявність звичаєвого способу життя. Більшовистська влада продовжувала імперську політику, але із суттєвою відмінністю, — вона знищила культурний «материк», цілий спосіб життя, умови буття якого вже неможливо відтворити. За втрати цілісності, артефакти традиційної культури наразі можуть слугувати справі побудови культури взагалі, але не стільки в етнографічно-ностальгічному сенсі, скільки як матеріал до виявлення архетипів національної культури.

Визначення дефініції традиційна культура, як і поняття культура загалом, справа складна і тривала. Тому в межах цієї статі, це не є метою. Однак, здійснити дискурс на цю тему є перспективою подальших досліджень. Окрім того, важливо окреслити і проблему розмежування понять традиційної та національної культур, оскільки, здебільшого, навіть у науковому дискурсі ці поняття поєднуються.

Список літератури

1. Цивилизационная структура современного мира : в 3-х т. Т. 2: Макро-христианский мир в эпоху глобализации / за ред. Ю. Н. Пахомова, Ю. В. Павленко. — К. : Наук. думка, 2007. — 675 с.
2. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–1930 років / В. Нолл. — К. : РОДОВІД, 1999. — 559 с.
3. Погребінський М. Брати Косіори / М. Погребінський // Вітчизна. — 1989. — № 2. — С. 128–135.
4. Голод 1932–1933 рр. на Україні: очима істориків, мовою документів / кер. кол. упоряд. Р. Я. Пиріг. — К. : Політвидав України, 1990. — 605 с.

5. Політична історія України ХХ ст. : у 6 т. Т. 3: Утвердження радянського ладу в Україні (1921–1938) / за ред. С. В. Кульчицького (кер.), Ю. І. Шаповалова, В. А. Греченко та ін. — К. : Генеза, 2003. — 448 с.
6. Даниленко В. М. Сталінізм на Україні в 20-30-ті роки / В. М. Даниленко, Г. В. Касьянов, С. В. Кульчицький. — К. : Либідь, 1991. — 340 с.

Надійшла до редколегії 12.03.2014 р.

УДК 2-852.5:[130.2 +141.319.8]:116

А. Т. ЩЕДРІН

РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ РУХ «НОВОЇ ЕРИ»

Розглянуто формування світоглядних домінант релігійно-філософських рухів «Нової Ери» в умовах соціокультурних трансформацій сучасності.

Ключові слова: нові релігійні рухи, «Нова Ера», соціокультурні трансформації, світоглядний кластер, особистісна трансформація.

Рассмотрены формирование мировоззренческих доминант религиозно-философских движений «Новой Эры» в условиях социокультурных трансформаций современности.

Ключевые слова: новые религиозные движения, «Новая Эра», социокультурные трансформации, мировоззренческий кластер, личностная трансформация.

The formation of the dominant worldview of religious and philosophical movements of the «New Age», which occurs in conditions of social and cultural transformations of modernity.

Key words: new religious movements, New Age, sociocultural transformation, ideological cluster personal transformation.

Актуальність проблеми. Сучасна людина живе у світі конфліктів, природних і соціальних катаклізмів і протиріч, що набувають дедалі більшої актуальності. Намагання адаптувати локальні соціокультурні практики до глобалізованих, послаблена здатність до генерації цінностей, тобто традиційних форм відтворення соціокультурних практик, надають додаткової насаги кризовим явищам у сучасній культурі. Водночас ситуація визначається і тим, що сам науково-технічний прогрес перетворився на джерело не тільки небачених у попередній історії благ, але й непомітно підвів людство до межі катастрофи: божевільне й безглузде марнотратство природних і людських ресурсів призводить природу, навколишнє середовище до загибелі, а багато мільйонів людей — до виродження, захворювань і смерті.

Ситуація, що склалася, свідчить про входження людства в черговий етап глибинної соціокультурної трансформації, яка має певні індикатори. Ними є ті нові явища, що виникають як у контексті сталих соціальних інституцій, культурних практик, так і нових форм освоєння світу, що виникають в тих чи інших локусах збуреного соціокультурного простору внаслідок некерованого фокусування культурних трендів.

Найглибшу кризу, яка має інституціональні, світоглядні, антропологічні й інші виміри, переживає й релігія. Зокрема, релігійні організації виявилися тісно пов'язаними не тільки із політичними й соціальними інституціями, але й елітами, котрі обслуговують ці інституції. Численні церкви дискредитували себе в очах не тільки невіруючих, але й віруючих; їх відхід від релігії припшвидчився, став обвальним. А паралельно з цим помітно активізувався пошук нових медіаторів для встановлення особистих, особистісних контактів із Богом, який відрізняється індикативністю щодо соціокультурної трансформації релігії. «Сучасні нетрадиційні релігії, що швидко розвиваються — це багата лабораторія, створена самою історією, це масовий експеримент, який дозволяє простежити функціонування фундаментальних структур релігії, що, у свою чергу, відкриває плідну можливість для вивчення динаміки й морфогенезу світових релігійних традицій» [2, с. 5].

У контексті зростаючого відчуження в умовах поглиблення глобалізаційних процесів, яке набуває ознак антропної катастрофи, цей пошук ґрунтується не тільки на певних ідеалізованих уявленнях про релігію таких як очищення, страждання і звільнення і про Бога як істину, правду, красу, свободу, любов, милосердя, гуманізм; Бог не є зовнішня сила, зовнішня влада, що поневолює людину, а співтворець, фактор духовного самозбагачення і зростання людини. Виразником цих трендів, їх соціокультурним репрезентантом стає сукупність рухів, течій, угруповань тощо, які дістали назву «Нової Ери» («New Age»).

«New Age», «Нью Ейдж» — термін, що має англійське походження, який, зазвичай, перекладають по-різному («Новий Час», «Новий Вік»), але найточнішим є, мабуть, «Нова Ера» («НЕ»). Поняття «New Age» набуло поширення в західних ЗМІ, філософсько-релігієзнавчій літературі на початку 80-х рр. XX ст. Але вже в XIX ст. формуються його окремі елементи, потужний культурний тренд, репрезентований розвиненою субкультурою, новими релігійними рухами (НРР), до вивчення яких докладали чималих зусиль А. Баркер, М. Бах, Р. Беллу, Е. Вандерхілл, К. Кемпбелл, Р. Т. Керрол, Дж. Нідлман, Дж. Саліб, Р. Старк, Б. Уілсон, Р. Уолліс, Р. Елвуд та ін. [5] Ця діяльність триває й у пострадянській філософсько-релігієзнавчій думці; її здійснюють Є. Г. Балагушкін; А. А. Грицанов, А. В. Філіпович, А. Т. Щедрін [2; 16; 11; 14]. Важливим джерелом є праці представників руху «НЕ», наприклад, М. Фергюсона, Ф. Капри, Дж. Лавлока, Ш. Маклейна [18]. Необхідно зважати також на довідникові видання, в яких узагальнюються напрацювання шанувальників руху, набуті в різних культурних практиках [17].

Мета дослідження — здійснити культурологічний аналіз детермінації виникнення філософсько-релігійних рухів «НЕ», їх світоглядних домінант і соціальних репрезентацій у соціокультурному просторі

сучасності та культурних практик, що визначають специфіку зазначеного феномену; особливостей тлумачення в його доктринальних засадах проблеми позаземного розуму; валеологічної проблематики; його зв'язки з практикою багаторівневого маркетингу, екологічної тематики.

Секулярність сучасного суспільства трансформує сферу чудесного, яка притаманна всім без винятку культурам. Сама релігія без віри в чудо — узагалі не релігія, а її монополія на диво (яку вона обстоювала достатньо жорсткими методами, зокрема в Середньовіччі) була порушена іншими культурними практиками. Слід зазначити, що технології майбутнього вже в семантичному полі модернової культури традиційно, мабуть, від Г. Тіссанд'є позначають як «чудеса науки». Але катастрофи планетарного масштабу, що створюються цими «чудесами» (Севезо, Бхопал, Чорнобиль, Мексиканська затока, Фукусіма тощо), викликають зворотну реакцію — страх, стійкі фобії щодо потенційних соціотехнічних збоїв або жажливих сил, викликаних цими «дивами».

Слід зазначити, що сучасні технології — це не тільки речовинно-енерго-інформаційні, і навіть не NBIC-технології; це певні ментальні технології самоусвідомлення людини у світі, який зазнає докорінних трансформацій. Попри кризу раціоналістичних настанов, успадкованих від доби Просвітництва, відбувається повернення до тих варіантів зазначених технологій, що виникли на попередніх етапах розвитку цивілізації. Зокрема, це зростаючі есхатологічні й апокаліптичні настрої, які вже неодноразово активізувались в епохи, пов'язані із періодами глибинних соціокультурних трансформацій, цивілізаційними кризами, одна з яких набула глобальних вимірів.

Зворотним аспектом есхатологічних й апокаліптичних настроїв є посилення екзистенційних форм надії, сподівань на чудесне вирішення нагальних проблем і глобальних загроз. Загалом чудо вражає не тільки нашу уяву, але й найголовніше — волю. Диво — те саме, що і страх (перед невідомим, таким, що не піддається раціональному поясненню). Тому в кризовій культурі стверджується не завжди аргументоване переконання в тому, що справжнє чудо — це вільна й непомовлена віра, яка має стати інструментом перетворення світу. У страхові немає любові, йому притаманне стійке відчуття невизначеності й очікування, яке стає психологічним підґрунтям суперечливих явищ і процесів у глобалізованому соціокультурному просторі. Саме він створює вкрай сприятливе середовище, яке «підживлює» невпинне зростання саме фундаментально-апріорних форм релігійної поведінки. З іншого боку, він зумовив виникнення цілого кластера філософсько-релігійних рухів, що дістав назву «НЕ».

Секуляризація, «Нова Ера» та геокультурні виміри нової релігійності. Секулярність сучасного суспільства, світоглядні домінанти якого сформувалися в добу Просвітництва, передбачає відмирання

релігійності як світоглядної парадигми. Роль релігії як домінуючого інтегратора основних і, передусім, політичних систем сучасного світу, невпинно зменшується, згасає, релігія перетворюється на одну з багатьох соціальних структур. Відбувається фіксація відмови монотеїстичних релігій від претензій на організацію світового політичного простору на імперських принципах. Винятком у цьому разі, мабуть, є іслам, радикально-фундаменталістське відгалуження якого прагне відродження Нового Халіфату не тільки як певної альтернативи західної моделі глобалізації, але й вирішення загальноцивілізаційної кризи.

Петензії на всесвітній статус основоположень релігійного світогляду стають культурним андеграундом; вони підтримуються винятково в ортодоксально-фундаменталістських соціальних верствах, із украй радикальними соціальними проектами їх сповідників і послідовників. Зростання їх сили, впливу на велику політику має зворотній аспект, — пошук нових медіаторів для встановлення особистісних контактів із Богом непоневоленої віри. Тому однією із ознак нашого часу стають експансія нової релігійності у формах окультизму, магії, містицизму, паранаукових вірувань, нетрадиційних методів лікування тощо. Феномен нової релігійності радикально відрізняється від історично сформованих, традиційних для певного суспільства релігій і при цьому не зводиться винятково до НРР.

Поглиблений філософсько-культурологічний аналіз проблеми «НЕ» вможливує виявити не тільки соціокультурні основи його формування, детермінанти помітної активізації інтересу до нього широкого загалу. Важливим етапом такого аналізу є звернення до його світоглядних домінант, які перетворюються на ментальні технології додання глобальної кризи.

«Нова Ера»: світоглядні домінанти і субдомінанти. Рухи, що належать до складу «НЕ», поєднує система світоглядних принципів, які часом суперечать один одному, але загалом утворюють рухливий, мобільний світоглядний кластер, елементи якого розподілені в глобалізованому соціокультурному просторі, системі субкультур і притаманних їм дискурсів. Елементи «НЕ» можуть мати різні походження, методи формування й цілі трансляції: інтерес до Сходу, йога, медитація, дзен, альтернативна медицина, астрологія, магія, спіритизм, екологія тощо [6]. Однак у світогляді прихильників ідей й ритуалів «НЕ» є щось загальне, певний інваріант, який дозволяє вбачати в цьому неоднорідному утворенні цілісне явище, який посідає гідне місце серед НРР.

Домінантою специфічного світогляду, якого дотримують «люди New Age», незалежно від форм їх релігійних практик, полягає в тому, що вони переконані в настанні нової епохи «великого перетворення». Стверджується, що ця прийдешня культура «НЕ», яка повинна змінити в сучасній культурі, має бути набагато досконалішою. Її прихід

знаменуватиметься грандіозним стрибком у духовному, ментальному й технологічному розвитку людства. І в цьому сенсі ці настрої є резонансними щодо домінантних світоглядних трендів епохи докорінної соціокультурної трансформації, яку переживає людство. Одним із каналів артикуляції цих настроїв є астрологічний дискурс [10]. Окремі групи, що захоплюються такою культурною практикою, називають цю епоху «Ерою Водолія», початком якої вважають сучасність або найближче майбутнє (XX — XXII ст.).

Світогляд «людей New Age» тією або іншою мірою визначається дотриманням принципу монізму, зведенням усього різноманіття космосу, Всесвіту до єдиного первинного джерела — Божественної Енергії. Базова єдність усієї реальності утворюється безособовим Богом («Силою»), вічним Всесвітом, ілюзорною природою матерії. Важливою світоглядною домінантою «НЕ» є також пантеїзм — віра в те, що «Бог — це Все й Усе — це Бог». Бог є присутнім у кожній людині, кожному прояві світу. Відповідно до цього, прибічники руху тлумачать персональне завдання — знайти й відкрити божественність у середині себе завдяки внутрішній трансформації. Одним зі свідчень початку такої трансформації вважають появу «дітей індіго» [4, с. 7].

Але повністю завершитися зазначена трансформація може вже в наступних життях. Саме життя є циклічним, людина проживає безліч життів, відроджуючись після смерті. Тому домінантами світогляду «НЕ» є уявлення про реінкарнацію і карму. Прибічники «НЕ» вважають, що гарні вчинки зумовлюють благі наслідки, а погані — негативні. Зазначений «етичний детермінізм» поширюється не тільки на плінне життя, але й на всі попередні й наступні.

«Люди New Age» мають власні погляди на соціальну природу релігії. Тому соціокультурну специфіку «НЕ» визначає прагнення до універсальної релігії, яке має надзвичайно глибокі засади, оскільки його проявами в різному соціокультурному контексті були і сикхізм, і релігія бахаї, і теософія, і навіть деякі релігійні чинники традиційних релігій, які дотримуються постулатів екуменізму в його крайніх проявах. Тому згідно з «НЕ», фактично існує тільки одна релігія. Таким чином усе різноманіття релігій лише перешкоджає здійсненню однієї мети — Бога. Синкретизм, притаманний рухові «НЕ» як цілісному соціокультурному феномену, відображає суттєву ознаку культуротворчості кризових епох, — він спостерігався і в «сутінках» Античності, і наприкінці Середньовіччя, і на межах XIX — XX, XX — XXI ст. Тому носії релігійного синкретизму, прибічники об'єднання різних релігій, цілком комфортно почувають себе в контексті ньюейджерівського дискурсу. Вони вважають, що рухаючись до єдиного Бога, людина знає особистої трансформації. Ключовим у ньому є не вивчення чужих догм, а набуття власного містичного досвіду, що дозволить людині піднятися не тільки на наступний щабель у самопізнанні, але й еволюціонувати самій людині в божество, досягти тотожності з Богом.

«Нова Ера»: актори, діяльність і культурні практики. Багатовимірний, кластерний з рух «НЕ» набув відображення в системі груп, не пов'язаних між собою ані централізованою організацією, ані нормативними догматикою й культом. До світоглядних засад окремих філософсько-релігійних, релігійно-філософських напрямів, які утворюють соціальний субстрат «НЕ», долучилися численні особи, які перетворилися на активних не тільки популяризаторів, але й продуцентів тих чи інших аспектів його інтегральних світоглядних засад, в акторів різних культурних практик.

Вони працювали не тільки в таких сферах, як філософія, релігія, окультизм, езотеризм, але й у фізиці, психології, русі холістичного здоров'я, освіті. Активність прибічників «НЕ» проявилася в екологічній та природоохоронній діяльності, політиці, економіці, соціології тощо. Деякі його симпатки є прибічниками всесвітнього (глобального) порядку, пацифістами, супротивниками насильства як засобу вирішення суспільних проблем.

У динамічному середовищі «НЕ» відбуваються складні процеси, виникають окремі рухи, течії, напрями, які мають яскраво виражене кластерне походження і огляд яких є надзвичайно складною проблемою. Помітним впливом у сучасному медіапросторі відрізняються рухи особистої трансформації, ченнелінг, рух свідомості, окремі окультні практики, серед яких необхідно виокремити астрологію, спіритизм, неошаманізм, рух за розвиток людського потенціалу, планетарне бачення тощо.

Представники «НЕ» не довіряють традиційній медицині, вважаючи її неприродною, небезпідставно критикують за знеособлений підхід до хворих. Тому серед способів особистої трансформації помітним є Рух Холістичного Здоров'я. Він — один із напрямів цілительства, що надають «друге дихання» різним практикам нетрадиційної медицини, діапазон яких надзвичайно широкий — від шаманізму, традиційної медицини Африки, Китаю, Індії, Тибету, до психотерапії й складних еніологічних технологій «біокорекції організму» із застосуванням спеціального обладнання [17, Vol.4, p. 1834–1837, 2031–2033; 2033–2038; Vol. 1, p. 173–178; Vol. 4, p. 2033–2038]. У валеологічному секторі руху набувають поширення безліч методів лікування: акупунктура, яка має яскраво виражене орієнтальне походження; прилади з біозворотним зв'язком, які є поправкою на технізований спосіб життя сучасника; мануальна терапія; масажні техніки, натуральні рослинні препарати. Рухові притаманні багато інших видів терапій. Ці валеологічні технології мають не тільки різну міру ефективності та корисності (і здійснюються в легальній, напівлегальній й у нелегальній формах), але й різночасове походження, різні соціокультурні основи й засади. Але в контексті альтернативної медицини як культурної практики ньюейджери намагаються органічно пов'язати фізичне й духовне здоров'я людини, що є обґрунтуванням

необхідності комплексного підходу до лікування. Крім того, вважається, що сама особиста трансформація є вирішальним фактором зцілення, а ще одним засобом, дієти, що мають етичні виміри, — зокрема численні шанувальники «НЕ» є вегетаріанцями.

Рухи «НЕ» зазнають потужних процесів космізації [15]. Одним із напрямів розвитку означеного процесу є запропоновані рухом способи вирішення проблеми, яка має загальноцивілізаційне значення, — контакту з позаземними цивілізаціями [13]. Ньюейджери, основується на тому, що людство є суб'єктом актуального діалогу з позаземним розумом, обрані земляни — отримувачі повідомлень, «канали» одкровення від неземних істот різного походження. У соціокультурному просторі сучасності виник феномен, який дістав назву «ченнелінгу» (від англ. channel — «канал»). Він передбачає відкриття й утримання стійкого каналу зв'язку, «контакту» з тими сутностями, яких усі, хто перебуває в контексті ченнелінгу як культурної практики, вважають не тільки «старшими братами» людства, але й важливими, ледь не вирішальними акторами його історії. Безперервне Одкровення від неземних істот перетворилося не тільки на сучасний фактор культуротворчості. У межах нових світоглядних парадигм практика ченнелінгу є складовою соціокультурних механізмів рецепції ідей філософії космізму у світоглядні основи «НЕ», зокрема стратегій актуалізації космістських принципів у сучасному інформаційному суспільстві — просторі Світової мережі [14].

З дослідженням і пропагандою змінених станів свідомості пов'язаний ще один рух «НЕ», — рух свідомості. Уважається, що особистій трансформації сприяє застосовування різноманітних методик, які мають різне походження. Вони полягають у використанні наркотичних засобів — грибів-галюциногенів, ЛСД — дихальних технік (наприклад, холотропного дихання) тощо.

На західну культуру суттєво вплинув рух за розвиток людського потенціалу. Його основна теза — важливість самовдосконалення людини й всестороннього розвитку її позитивних якостей. Ця світоглядна домінанта відображається в активному поширенні програм особистісного зростання, бізнес- і психологічних тренінгах, які світоглядно ґрунтуються саме на практиці, виробленій у контексті «НЕ». Серед них заслуговує на увагу т. зв. багаторівневий маркетинг (multilevel marketing — MLM), який називають ще мережним маркетингом [5, с. 228–231]. Його поширення свідчить: попри всю опозиційність щодо сучасної цивілізації, критику її ринкових засад, значні сегменти «НЕ», носії зазначених культурних практик перетворилися на частину Системи.

За межами зусиль щодо особистої трансформації перебуває глобальна мета «НЕ» — комплексна планетарна трансформація. У контексті запропонованого планетарного бачення Земля розглядається як цілісний живий організм (концепція «Живої Землі»; «ЖЗ»). Один

із найпопулярніших авторів «НЕ» — Дж. Лавлок, автор концепції Геї — Матері-Землі — пише про неминучість загибелі «чоловічої агресивної релігійності» християнства й заміни її «жіночою миролюбною релігійністю» свідомості «НЕ» [18]. На думку ньюейджерів, нова релігія виявиться здатною не тільки об'єднати людство, але й забезпечити його гармонію із природою.

Феноменом-медіатором, що забезпечує входження цього сайєнтологічного екологічного вірування в доктринальний субстрат не лише ченнелінгу, але й «Нової Ери» в цілому, є фемінізм. Він як певна світоглядна парадигма, субдомінанта трактується як «спрямованість до іншого мислення, іншої свідомості, здатної сприйняти багатовимірність світу не в розтрощеності, а в холізмі, до мислення не опозиційного». Метафора фемінізму — «Атлантида, що спливає із глибин, куди вона колись була витиснута. Контури й рельєфи цього гігантського материка поки ще не зовсім проглядаються, і хоча деякі підводні частини вже близькі до поверхні й начебто доступні погляду» [3, с. 176, 175]. Не можна не відзначити, що міфологема «ЖЗ» відбиває і зростаючу загрозу екологічної катастрофи, а також вичерпаність техніко-технологічного шляху, що виник протягом останніх сторіч.

Ньюейджери приділяють значну увагу захисту навколишнього середовища. Ця сфера діяльності «НЕ» також виявляє суттєві ознаки, притаманні рухові в цілому. Соціальні виміри «НЕ», зусилля, спрямовані на розвиток людського потенціалу, не зводяться лише до MLM, комерціалізації суспільних відносин, мають антисистемне спрямування. Рухи «НЕ» є також джерелом утопічної свідомості, екотопії. Репрезентативним у цьому сенсі є діяльність організації «Проект Венера», яка пропонує власний план дій щодо соціальних перетворень, спрямованих на досягнення мирної й глобальної цивілізації, суттєвою ознакою якої має стати стабільний розвиток. Цей проект описує альтернативне суспільство, в якому права людини є не декларацією, а втілені в життя [8]. Орієнтація на розвиток людського потенціалу і водночас утопізм простежуються в тих питаннях, які соціальні реформатори виявляють перед кожною людиною. «Вибір необмежений. Чи ти підтримуватимеш самотність націй? Чи буде в тебе міжнародна консультативна рада? Як ти управлятимеш світовими ресурсами й розподіляти їх, щоб задовольнити потреби кожного? Чи керуватися науковим методом прийняття рішень або довіритися політиці або містицизму? Як надійдеш із розходженнями в релігійних віруваннях? Ти можеш навіть упровадити іншу систему розподілу, що не використовує грошей як засоби обміну» [9, с. 5]. У контексті світоглядних засад «НЕ» тривають пошуки способів досягнення альтернативної цивілізації

Екологічна, етносоціальна тематика «НЕ» — сфера прояву релігійного синкретизму. Унікальним містом-експериментом є Ауровіль,

організований під егідою ЮНЕСКО в 1968 р. в Індії неподалік від Мадраса. Засновниця міста — Мірра Альфасса (1878-1973), котру послідовники вважають Матір'ю, а само воно покликане на практиці реалізувати запропонований великим індійським мислителем провидцем Шрі Ауробіндо ідеал досконалого людського співтовариства, яке живе вищою духовною свідомістю, свідомістю Істини [1].

Феномен «НЕ», світоглядні домінанти, що формуються в його контексті, є репрезентативним індикатором соціокультурних трансформацій сучасності, детермінований докорінними змінами, що відбуваються в науці, техніці, технологіях, суперечностями процесів секуляризації, зміною геокультурних вимірів нової релігійності. Активні популяризатори світоглядних ідей «НЕ» — люди, котрі плідно працюють у таких сферах культуротворення, як філософія, релігія, фізика, окультизм, психологія, міфологія, холістичне здоров'я, освіта, політика, економіка, екологія тощо.

Список літератури

1. АУРОВИЛЬ: Город будущего. Из высказываний Матери. Пер. с франц. — СПб.: Издательство «Адити», 1998. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.aditi.ru/pdf/Mother_on_Auroville.pdf. — Заглавие с экрана.
2. Балагушкин, Е.Г. Проблемы морфологического анализа религий [Текст] / Е. Г. Балагушкин; РАН. Ин-т философии. — М. : ИФРАН, 2003. — 218 с.
3. Габриэлян, Н. Всплывающая Атлантида (медитации на тему феминизма) / Н. М. Габриэлян // ОНС: Общественные науки и современность. — 1993. — № 6. — С.171–178.
4. Кэрролл, Л. Дети Индиго-2: праздник цвета Индиго [Текст] / Льюис Кэрролл; пер. с англ. К. Семенов. — М. : София, 2005. — 237 с. — Серия: «Родителям, учителям, психологам, врачам».
5. Кэрролл, Р. Т. Энциклопедия заблуждений: собрание невероятных фактов, занимательных обманов и опасных поверий [Текст] / Роберт Т. Кэрролл; Пер. с англ. — М. : Издательский дом «Вильямс», 2005. — 675 с.: ил.
6. Ледбитер, Ч. Чакры [Текст] / Ч. Ледбитер, Е. Блаватская. — М. Алетея, 2005. — 272 с. Серия: «Спираль познания».
7. Поляков, С. П. Наближається індиго цивілізація [Текст] / С. П. Поляков // Трибуна. — 2005. — № 34. — С.18–19.
8. Фреско, Ж.. Проект Венера. Мир без политики, нищеты и войн / Жак Фреско. — Электрон. текст. дан. [Б.м.], Пресс-кит 2012. — [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.thevenusproject.com/downloads/marketing/Press%20Kit%20Nov%202011%20Ru.pdf>. — Заглавие с экрана.
9. Фреско, Ж.. Проектирование будущего / Жак Фреско, Роксана Медоуз ; Пер. выполнен активистами движения «Zeitgeist». Электрон. текст. дан. [Б.м.], 2007. — 76 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.thevenusproject.com/downloads/marketing/Press%20Kit%20Nov%202011%20Ru.pdf>. — Заглавие с экрана.

10. Щедрин А. Т. Астрологія як соціокультурний феномен: (витоки, еволюція, контексти) [Текст] / А. Т. Щедрін // *Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури*. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 27. — С. 84–94.
11. Щедрін А. Т. Натуралістичні міфи — феномени нової неорелігійності / А.Т. Щедрін // *Історія релігії в Україні : У 10-ти т. / За ред. А. М. Колодного. Редколегія: А.М. Колодний (голова) та ін.* — Нові релігії України. — Т.8. — К., 2010. — С. 59–70.
12. Щедрін А. Т. Ченнелінг як індикатор динаміки постмодерної релігійності: філософсько-релігієзнавчі, культурологічні виміри [Текст] / А. Т. Щедрін // *Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури, [Акад. мистец. України, Ін-т культурології ; редкол.: В. М. Шейко (відп. ред.) та ін.] ; за заг. ред. В. М. Шейка*. — Х. : ХДАК, 2013. — Вип. 40. — С. 150–160.
13. Щедрін А.Т. Ченнелінг: пошуки розуму у Всесвіті в контексті постмодерної релігійності (культурологічні виміри) [Текст] // *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. — К., 2013. — Випуск I (1). — С. 29–40.
14. Щедрін А. Т. Ченнелінг як культурна практика доби постмодерну: геокосмічні виміри / А. Т. Щедрін // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури, [Акад. мистец. України, Ін-т культурології ; редкол.: В. М. Шейко (відп. ред.) та ін.] ; за заг. ред. В. М. Шейка*. — Х., 2013. — Вип. 41. — С. 70–81.
15. Язычество / авт.-сост.: А. А. Грицанов, А. В. Филиппович. — 2-е изд., стер. — Минск: Книжный дом, 2009. — 383 с. — Серия: «Религии мира».
16. Gale Encyclopedia of Alternative Medicine / Jacqueline L. Longe, project editor. - Thomson Gale, a part of The Thomson Corporation, 2005. — Vol. 1. — (A-C); Vol. 2. — (D-K) ; Vol. 3. — (L-R) ; Vol. 4 — (S-Z).
17. Lovelock, J. E. The ages of Gaia : a biography of our living earth / James Lovelock. — Oxford; New York; Toronto [etc.]: Oxford university press, 1989. — XX + 252 p. — Series: Commonwealth Fund Book.

Надійшла до редколегії 13.02.2014 р.

УДК 008 : 24 : 34 : 39 : 94 (477)

О. В. РАДЗИЄВСЬКИЙ

ОСНОВНІ ТА ДРУГОРЯДНІ СУБКУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Висвітлені важливі питання субкультури, зокрема проблеми, пов'язані з класифікацією і дослідженням основних та другорядних субкультур.

Ключові слова: субкультура, основні та другорядні субкультури, засоби масової інформації, відчуження, культурологія.

Освещены важные вопросы субкультуры, в частности проблемы, которые связаны с классификацией и исследованием основных и второстепенных субкультур.

Ключевые слова: субкультура, основные и второстепенные субкультуры, средства массовой информации, отчуждение, культурология.

In the paper views the important issues of subculture, in particular the issues that are related to the classification and study of primary and secondary subcultures.

Key words: *subculture, primary and secondary subcultures, media, estrangement, culturology.*

Культурологія, на думку деяких учених (Л. Троєльнікова, Д. Бочарнікова та ін.), є метанаукою та своєрідною конгломеративною, інтегративною, комплексною сферою знання. Тема субкультур — одна з найпопулярніших у науковому дискурсі останніх років, значне місце в якому посідають базові субкультури [5; 6], інші ж (другорядні, похідні тощо) та їх систематизація є менш дослідженими.

На початку ХХІ ст. особливого значення набувають культурні різнобарвність і різноманіття, водночас постає питання збереження ідентичності та неповторності. Особливу роль у цих процесах відіграють субкультури, а окремим чинником є інформаційна культура людини, окремих груп, суспільств, держав і людства загалом. Часто відбувається підміна понять, об'єктів, суб'єктів, навіть білого — чорним: «Під час перегляду сюжету про вибух в американських школах нам можуть бути показані типові українські школи, в яких не відбувається нічого екстраординарного... Як наслідок, подія втрачає прив'язаність місця-часу і стає об'єктом особистого переживання глядача» [5, с. 299].

Мета статті — розглянути окремі проблемні аспекти субкультур, їх поділ на основні та другорядні й особливості окремих, переважно базових, субкультур, які поширені нині в Україні.

Мета зумовлює завдання дослідження: з'ясувати позитивні та негативні можливості окремих субкультур, охарактеризувати деякі субкультури та проблемні аспекти впливу медіа на культуру й окремі субкультури. Герменевтичне та логіко-семантичне вивчення праць провідних дослідників (Ю. Богуцького, Д. Виговського та ін.), зокрема доктринальних — М. Поплавського, В. Пирожкова, О. Сотика, Л. Рубіна, М. Тимошика, В. Шакуна, свідчить про необхідність вирішення завдання розвитку субкультурного поля України.

До питань вивчення культури та субкультур зверталосся немало фахівців, серед них, зокрема, А. Асмолов, Є. Бодіна, Л. Божович, С. Безклубенко, Т. Гаєвська, А. Гурбанська, А. Кукаркін, Я. Левчук, К. Манхейм, М. Мід, В. Оборонко, М. Осоріна, А. Попов, В. Пушкар, П. Рудик, Б. Ручкін, З. Сикевич, Ю. Савельєв, О. Сапожнік, Н. Саркітов, О. Семашко, В. Семенов, М. Соколов, В. Шейко, І. Юдкін [10, с. 5–8; 11, с. 9–23]. Водночас проблеми взаємовпливів субкультур та їх поділу потребують подальшого ретельнішого вивчення.

У культурології важливе місце посідає теорія субкультур. З кожним роком субкультур стає дедалі більше, лише на теренах СНД їх досліджували сотні науковців, захищалися десятки дисертацій, серед яких були й докторські. При цьому кількість захищених

дисертаційних досліджень з проблем теорії субкультур, наприклад, у Росії, в декілька разів більша порівняно з Україною, а чисельність праць з історії субкультур значно перевищує українську. Проблему висвітлення питань окремих субкультур російські дослідники порушують у десятки разів частіше, ніж українські (наприклад, праці з кримінальної субкультури, а саме щодо девіантних, делінквентних та аномійних субкультур). Щоправда, позитивним є той факт, що в Україні кримінальна субкультура не наскільки поширена, як у Росії, а тому, можливо, ця проблема і не розглянута в численних дисертаціях та наукових працях.

Культурологія потребує не лише подальшого розвитку та вдосконалення тезауруса, але й узгодження проблем класифікації. При цьому, зазначає проф. В. Бездрабко, «наріжним каменем термінологічної дискусії між представниками різних галузей знань... є відсутність конкретного сутнісного розмежування таких понять, як групування, типологізація, систематизація і, власне, класифікація» [1]. Саме ці проблеми потребують об'єктивного дослідження. Культурологія може запозичити не лише методи і функції в суміжних науках, але й аналогічні систематизації свого внутрішнього знання (наприклад, розділи й підрозділи під час систематизації, класифікації тощо). Так, із філософії залучаються знання з гносеології, аксіології тощо. Культурології доречно використовувати досвід правознавства, зокрема поділ складових на найважливіші структурні елементи, серед яких можуть бути певні галузі, підгалузі й інститути.

Термінологія культурології, як і поняттєво-категоріальний апарат багатьох інших наук, потребує вдосконалення та чіткіших дефініцій. Так, на думку відомого культуролога С. Безклубенка, «сам цей термін і, відповідно, поняття, ще не набули навіть права громадянства в офіційній українській науці» [2, с. 8].

Проф. В. Кірсанов у 2007 р., характеризуючи стан розвитку культурології у світі та надаючи особливого значення розвитку цієї науки в країнах СНД, зазначав: «Якщо ще п'ятнадцять років тому дискутували про те, чи може бути, чи не може бути прикладної культурології, то зараз її існування — поза дискусіями і приймається як факт» [4, с. 41]. Але «наявність... ще не означає одностайності у визначенні її предмета (...), водночас петербурзька школа визначає завданням інкультурацію особистості, київська визначає прикладну культурологію як галузь науки, спрямовану на регуляцію культурних процесів» [4, с. 42]. Адже «не є випадковим той факт, що з усіх гуманітарних наук, які оформилися в новітній історії, культурологія посідає провідне місце» [8, с. 1]. «З одного боку, це наука (культурологія. — В. Р.), яка сягає глибин стародавньої історії, а, з іншого боку, вона є порівняно молодою сферою теоретичного знання, оскільки як термінологічно, так і структурно-категоріально формується досить інтенсивно передусім у XX ст.» [3, с. 48].

Субкультурології, як і культурології (яка ще наприкінці ХХ ст. в українському науковому просторі не посідала свого «законного», «повноцінного» місця), легітимно тривалий час не існувало в українській науці. Коли ж культурологію було визнано та затверджено офіційними інстанціями, вона набула важливого значення в українській науці (хоча й нині її активно обговорюють). Розпочалися дискусії й стосовно субкультури (зокрема теорії та історії субкультур), яка логічно постає не лише як складова соціології, філософії, юриспруденції чи історії, а передусім саме в контексті культурології [10; 11; 12; 13; 15].

Зазвичай, субкультури поділяють на нейтральні, негативні та позитивні (переважно творчого й конструктивного спрямувань) або на соціальні (позитивні), асоціальні (які не вирішують соціальних проблем) і антисоціальні (соціально негативні); існують і інші поділи, наприклад: на вікові (дитячі, підліткові, молодіжні тощо), професійні (особливо «кваліфікованих» професій: юристів, економістів, програмістів тощо), усталені («класичні») й інноваційні субкультури; вищі та нижчі (відповідно — ап- і андер-) тощо.

У вищенаведеному загальноприйнятому поділі в кожному разі можливим є свій внутрішній поділ. Наприклад, найважливіші та менш значимі субкультури серед нейтральних (яких більшість), негативних та позитивних (переважно творчого і конструктивного спрямувань) або найважливіші та менш значимі соціальні, асоціальні й антисоціальні. Щоправда в цих двох випадках та пов'язаних з ними прикладах має бути не лише індивідуальна симпатія дослідників, а узгоджена суспільна позиція, яка зважає на інтереси громадянського суспільства, а, можливо, й доречним є розроблення певних державних стандартів. Наприклад, на державному рівні має здійснюватися протидія кримінальній субкультурі. Так, за останні роки з України почали дедалі частіше висилати «авторитетів» [15, с. 3]. Якщо, згідно з даними Головного управління з боротьби з організованою злочинністю МВС України, у 2009 р. з України вислали десять злочинців у законі, у 2010 р. — сім, у 2011 р. — вісім, у 2012 р. — лише чотири, то у 2013 р. аж двадцять шість [15, с. 3].

Для поліпшення культурного простору в державі є нагальною необхідністю розроблення та подання законодавчих ініціатив, а в подальшому — унесення змін в українське законодавство (КК України, КПК України, КпАП України, інші закони та підзаконні нормативно-правові акти України), зважаючи на специфіку та розвиток кримінальної субкультури. Для цього важливо вивчати і зарубіжний досвід. Наприклад, у Грузії з 2005 р. існує кримінальна відповідальність (до десяти років позбавлення волі) за статус злочинця в законі, в Росії з 2009 р. статус злочинця в законі став обтяжуючою обставиною в разі скоєння злочину [15, с. 3].

Доволі простим та безспірним є поділ вікових субкультур на найважливіші та менш значимі. Численні праці з проблеми вікових субкультур надають переваги субкультурам «першої половини життя», тобто дитячим підлітковим та молодіжним. Причому, якщо наприкінці ХХ ст. основні питання концентрувалися навколо молодіжних субкультур, то в останні роки дедалі більшу увагу приділяють дитячій.

Не викликає особливих суперечок і класифікація професійних субкультур (особливо «кваліфікованих» професій: юристів, економістів, програмістів, лікарів, учителів, адміністративних працівників тощо). Складніше (якщо не використовувати вузькочасових стереотипів) поділити субкультури за їх суспільною значущістю на усталені («класичні») й інноваційні або згрупувати за іншою градацією — вищі й нижчі (відповідно — ап- та андер-) тощо.

Гіпертрофоване дозвілля й шопінгоманія, споживацтво та консюмеризм, світоглядний трешизм (від «trash», з англ. — «сміття») з національним забуттям, деструктивні розваги (швидкі автоперегони, знущання над молодшими тощо) та «фастфуд від інформації» як сурогати свободи замість творчості, праці, істини, справедливості й конструктивного дозвілля обирають окремі носії деформованих нижчих (андер) субкультур.

Доречним та доволі перспективним є поділ субкультур на резонансні (іноді із зухвалим викликом суспільству) та нерезонансні [9; 12].

Окремо слід зазначити про поділ усього (а не вузького спектра, окремого комплексу) масиву субкультур на теренах України, тобто під час аналізу субкультурного простору України. У цьому всезагальному поділі на основні (базові) та другорядні (похідні, небазові) субкультури виникає немало проблем: по-перше, різні критерії самого поділу на основні (базові) та другорядні (похідні, небазові, «другого ешелону») субкультури; по-друге, постійне виникнення нових субкультур та зміни в субкультурному полі України; по-третє, брак не лише регулярного моніторингу, але й системного вивчення теорії субкультур з її українською специфікою.

Таким чином, базові субкультури потребують особливої уваги науковців. Серед основних (базових) слід виокремити в перший розділ субкультури молодіжні (найважливіші з усіх вікових субкультур), субкультури бідних і багатих (як своєрідні антиподи, особливо на своїх полюсах — мільйонери «проти» безхатченків, олігархи «проти» бомжів тощо), окремі професійні субкультури. Останні не є однорідними за своїм значенням. Серед них особливе місце посідають державотворчі субкультури (наприклад, юристів, адміністративних працівників тощо) та суспільно значущі (зокрема таких працівників культури, як бібліотекарі, журналісти, лікарі, вчителі, економісти).

На нашу думку, деякі професійні субкультури потребують особливої суспільної та державної уваги. Так, субкультури адміністративних

працівників, юристів та навіть журналістів, незважаючи на їх значні відмінності, мають немало спільного. Усі вони є визначальними для життєдіяльності людини, суспільства та держави (при цьому всередині них є своя внутрішня градація) й неоднорідними, наприклад: у юристів існують внутрішні підкультури адвокатів, суддів, прокурорів, слідчих тощо, на різних номенклатурних рівнях є свої бюрократичні «поняття». Аналогічно при всій зовнішній єдності журналістів, численних працівників ЗМІ відрізняють спрямування їх видань, вимоги власників видань, кон'юнктура, вподобання (власні й керівництва), спеціалізація журналіста (спорт, політика тощо) та певного видання (для якої аудиторії, про що, з яких позицій тощо), конкуренція, економічні, світоглядні, політичні та ін.

У ЗМІ поширеною є думка, що всі люди певної професії чи віку автоматично можуть належати до певної (професійної, вікової тощо) субкультури. Це не так, оскільки немало молоді є носіями не молодіжної субкультури, а традиційної культури. Слід зазначити, що навіть багато злочинців не є носіями кримінальної субкультури, не всі юристи, бюрократи чи журналісти належать до «своєї» субкультури, проте професія юриста, чиновника чи журналіста передбачає певний ореол, повагу, «статусність» тощо. Для субкультури юристів характерні точність, пунктуальність, лаконічність та інші якості (особливо професійні та моральні), які виписані в літературі з юридичної деонтології та професійної культури юристів.

Особливого значення серед найхарактерніших тенденцій сучасності набуває дедалі більший вплив ЗМІ на носіїв різних субкультур. При цьому «залежність окремої людини від ЗМІ як джерела новин та інформації безперервно зростає і досягає кульмінації в періоди загальної кризи та нестабільності. Картина світу у свідомості сучасної людини майже повністю формується зі ЗМІ, а, отже, відповідальність за продукти масової культури у значній мірі лежить на журналістиці» [5, с. 300]. Питання маніпулювання свідомістю (масовою, груповою, індивідуальною) завдяки новим технологіям стає дедалі актуальнішим. Тому виникають питання про субкультури редакторів, кореспондентів і коректорів, котрі могли б, зокрема, вирішити проблеми певних інформаційних складових. Слід відзначити, що інформаційна культура — це окрема тема, яка тісно пов'язана та взаємодіє з багатьма питаннями, зокрема впливом основних та другорядних субкультур.

В умовах тотально-глобального інформаційного споживання та інформаційних нерозбірливості й «поглинання» відбувається втрата критичності (особливо здатності до критичного мислення, уваги й аналізу), розсудливості, об'єктивності, організованості, послідовності, логічності, зваженості та доцільності щодо отриманої інформації. Передусім, це властиво носіям підліткової та молодіжної субкультур. На думку І. Костири, за умов «кризового розвитку

суспільства загрозливих масштабів набирає явище, коли ЗМІ транслюють не реальні цінності, а їх симулякри» [6, с. 48]. На груповому (зокрема субкультурному) рівні ЗМІ постають як важливі регулятори численних соціокультурних та інших відносин. Через, насамперед, субкультуру журналістів преса, радіо, телебачення можуть перетворюватися на джерело прогресу і розвитку або, навпаки, — регресу та занепаду.

Цілком слушною є думка про те, що, плекаючи свої традиції, потрібно вивчати чужий досвід, зокрема досвід збереження своїх традицій. У Японії є доволі корисний для українців як своєрідних реципієнтів звичай: влаштовуючи дитину до першого класу, батьки приводять її на співбесіду до вчителя, наприкінці якої дитині пропонується проспівати 10-12 японських пісень. Якщо дитина виконає це завдання, то вона вступає до першого класу. Якщо ж немає знання національної культури, то до першого класу ще не доросла. Можливо, тому, завдяки вірності традиціям та глибокій культурі, японці й прогресують у технічному сенсі? Під час вступу до ВНЗ молоді японці поряд із профільними науками повинні знати декілька сотень японських пісень [13; 16, с. 79]. С. Садовенко наводить цікавий приклад: українська мова, «серед двох тисяч мов світу Всесвітнім конгресом краси мов у Парижі ще в 1934 р. була визнана за своєю милозвучністю третьою у світі!» [13]. Це змушує згадати фольклорні, лінгвістичні та регіональні субкультури України в культурно-інформаційному просторі нашої держави.

Окрема проблема — різні «інформаційні фронти», які, зазвичай, не завжди доброзичливі до українських історії та культури. Американські інформаційні можливості суттєво домінували ще в період «холодної війни»: Америка «контролювала 75% світового потоку телевізійних програм, 50% демонстраційного часу кінофільмів та 90% телевізійних новин (після того, як у 1980 р. виник CNN)» [7, с. 58–59]. Нині «близько 90% центрів виробництва і поширення інформації у світовій комп'ютерній мережі розташовані в США... Американський учений Дуглас Рашкофф застерігає щодо необхідності їх обов'язкового контролю» [14, с. 19].

Особливої уваги потребує проблема інформаційної залежності людини, це питання вже два десятиліття викликає різні суперечки і, не вдаючись у деталі, зазначимо, що дійсно певні види інформації для окремих осіб та груп населення (зокрема в контексті субкультур, не обмежуючись субкультурами програмістів чи хакерів) є занадто шкідливими. Дедалі більше говорять про медіакосмізований світогляд, про медіапланетарну картину світу, зі своєю парадигмою, моделлю, критеріями, дефініціями, параметрами тощо. ЗМІ, — а радше можливості Інтернету й інших сучасних засобів комунікації, — стають не просто транскультурним феноменом, а глобальним важелем впливу, своєрідною мега- та метасубкультурою. Проф. І. Костира акцентує,

що в сюжетах «ми досить часто зустрічаємо багато кадрів із сюжетів, які лише опосередковано відносяться до подій що описуються. Наприклад, у сюжетах про зараження свійської худоби грипом із місцевих водойм читання тексту диктора супроводжується демонстрацією водойми та корови, що не є зараженою і навіть географічно не відноситься до випадку, що стався реально» [5, с. 299]. При цьому наголошено на важливості захисту людини засобами культурного (особливо народного) базису, традиційного світогляду, духовних цінностей, а також конструктивних основних та позитивних другорядних субкультур.

Отже, питання основних та другорядних субкультур є одним із перспективних та малодосліджених, адже проблема дослідження теорії та історії — не лише важлива, навіть необхідна для держави та суспільства, а й доленосна для розвитку української культури і становлення майбутнього інформаційно-креативного суспільства XXI ст.

Вивчення базових субкультур — це не лише етапи становлення й аналізу, а й усвідомлення важливості подальшого дослідження теорії та історії субкультур у контексті розвитку соціально-гуманітарної думки України.

Список літератури

1. Бездрабко В. В. Класифікація архівних документів: проблеми і пошук [Електронний ресурс]. — Режим доступу : www.archives.gov.ua/Publicat/Researches/MaterialyConfer_11.php. — Назва з екрана.
2. Безклубенко С. Д. Стан і перспективи розвитку культурології / С. Д. Безклубенко // Вістник КНУКіМ. Сер. Педагогіка. — К., 2000. — Вип. №3. — С. 6–14.
3. Безклубенко С. Д. Теорія культури / С. Д. Безклубенко. — К., 2002. — 324 с.
4. Кірсанов В. В. Прикладна культурологія: сутність та витоки / В. В. Кірсанов // Питання культурології. — К., 2007. — Вип. 23. — С. 40–44.
5. Костира І. О. Влада мас-медіа та соціальна комунікація / І. О. Костира // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 4. — С. 296–302.
6. Костира І. О. Роль засобів масової інформації в сучасній соціальній комунікації / І. О. Костира // Український інформаційний простір: Науковий журнал Інституту журналістики і міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв / Гол. редактор М. С. Тимошик. — Число 1. — У 2-х ч. — Ч.2. — К.: КНУКіМ, 2013. — С. 48–56.
7. Крисенко Д. С. «Медійний фронт» «Холодної війни» 1980-х років / Д. С. Крисенко // Український інформаційний простір: Науковий журнал Інституту журналістики і міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв / Гол. редактор М. С. Тимошик. — Число 1. — У 2-х ч. — Ч.2. — К.: КНУКіМ, 2013. — С. 56–63.
8. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури: автореф. дис. ... доктора філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / В. І. Панченко. — К., 1999 — 36 с.

9. Радзиевский В. А. Основные резонансные субкультуры в культурном пространстве Украины: кросскультурный анализ / В. А. Радзиевский // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств: Научный журнал. №4 (17), декабрь 2013. — С. 117–121.
10. Радзиевський В. О. Нотатки з субкультури аномії: монографія / В. О. Радзиевський. — К.: Вид-во «Логос», 2012. — 368 с.
11. Радзиевський В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології: монографія / В. О. Радзиевський. — К.: Вид-во «Логос», 2013. — 276 с.
12. Радзиевський В. О. Резонансні субкультури як явища культури / В. О. Радзиевський // Вісник Держ. академії керівних. кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 1. — С. 186–189.
13. Садовенко С. М. Формування національної культури особистості народною казкою [Електронний ресурс]. — Режим доступу: tur.kosiv.info/tourism...culture...s-m...kazkoju.html. — Назва з екрана.
14. Федотова О. О. Формування інформаційної культури молоді в процесі отримання освіти / О. О. Федотова // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. мат.-лів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава 24–25 квітня 2013 р. — К.: НАКККиМ, 2013. — С. 19–22.
15. Хрипун Вячеслав. Воры вне закона / Вячеслав Хрипун // Коммерсант. — № 19, 6 февраля 2014.
16. Щербань П. М. Формування національної самосвідомості в сім'ї: наук.-метод. розробка на допомогу лектору-викл. нар. ун-ту українознавства / П. М. Щербань. — К.: Т-во «Знання» України, 2006. — 116 с.

Надійшла до редколегії 14.03.2014 р.

УДК [39+75:930.85] (520) «19»

С. Б. РИБАЛКО

ОСТРІВНІ МОТИВИ В МИСТЕЦТВІ ЯПОНІЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Висвітлюються причини виникнення та особливості острівних мотивів у японському мистецтві першої третини ХХ ст., визначається типологія сюжетів та образів, пов'язаних з життям на острові Ошіма.

Ключові слова: японське мистецтво, колоніалізм, етнографія, Ошіма, пейзаж, Анко-сан.

Рассматриваются причины появления и особенности островных мотивов в японском искусстве первой трети XX ст., определяется типология сюжетов и образов, связанных с жизнью на острове Ошима.

Ключевые слова: японское искусство, колониализм, этнография, Ошима, пейзаж, Анко-сан.

The reasons for the appearance and features of island motifs in Japanese art in the first third of the twentieth century. Defined typology of stories and images related to the life on the island of Oshima.

Key words: Japanese art, colonialism, ethnography, Oshima, landscape, Anko-san.

Класичне японське мистецтво акцентувало увагу переважно на каліграфії, пейзажі та буддійських картинах як виразниках духовності, високих смислів та моральних цінностей. Окремі сцени з життя людей актуалізували аристократів або славнозвісних героїв давнини. Як відомо, лише за часів Едо до сюжетно-тематичного репертуару японського мистецтва активно долучаються мотиви, пов'язані з життям городян. Саме вони тепер є основними замовниками та героями нового мистецтва, що дістало назву «укійо-е» (картини швидкоплинного світу). Місто зосереджувало всі спокиси сучасності: продукти ремісництва, модні тканини, театральні вистави, цікаве дозвілля тощо. Усе це відбилось в тогочасному живописі та кольорових естампах. Водночас увагу художників не привертали мешканці інших островів, що розташовані за межами т. зв. «внутрішньої Японії». Острівна тема виникає в японському мистецтві лише на початку ХХ ст. і набуває розвитку в його першій третині.

Звернення до нових образів, тем та мотивів — ознака Японії часів модернізації, але в мистецтвознавчому дискурсі острівні мотиви майже не виокремлюються та нині детально не досліджені. Винятком є праця Ікеда Шінобу, в якій у межах гендерного дослідження японського мистецтва аналізується образ жінки островів, зокрема Ошіми [9]. Однак вивчення цього мотиву дозволяє осмислити регіональне розмаїття японської культури та водночас уточнити уявлення про розвиток японського мистецтва в контексті соціокультурних змін першої третини ХХ ст., що зумовлює актуальність досліджень в означеному напрямі. Таким чином завдання цієї розвідки — вивчити острівну тематику в японському мистецтві згаданого періоду.

Як зазначалося, інтерес японців до островів, зокрема до Ошіма, виник лише на початку ХХ ст., з активним самоствердженням Японії як імперії серед найсильніших держав світу. Невипадково, що на японо-британській виставці 1910 р., крім традиційних промислів, експонувалися споруджені у виставковому просторі фрагменти острівних поселень разом із «живими» їх представниками — айнами, тайванцями та рюкюсцями. У колоніалістському контексті розглядалися не тільки завойовані острови, а й ті, які здавна перебували в складі Японії [7].

Другим важливим фактором, який зумовив цей інтерес до острівного життя і образів острів'ян, стала стрімка урбанізація Японії. На початку ХХ ст. Ошіма, ізольована від внутрішньої Японії, зберігала старовинні звичаї. Японський краєзнавець і перекладач Судзукі Акіра з цього приводу зазначає: «... такий образ острівного життя справляв екзотичне враження навіть на японців того часу, особливо на мешканців Токіо, де життя швидко змінювалося і європеїзувалося в останні роки переходу від старого традиційного режиму до нового капіталізму. На Ошіма відбувся справжній бум туризму, острів відвідували багато художників та письменників, а їхні твори ще більшою

мірою сприяли розвиткові індустрії туризму на острові. Такими митцями були Фуджіморі Сейкічі, Кодо Рохан, Арішіма Ікумі, Того Сейджи, Вада Сандзо, Накамура Цунео. Серед художників навіть лунав такий заклик: «Хочеш досягти успіху — малюй Ошіму» [4, с. 2]. Відомий японський художник Іто Шінсуй, відвідавши Ошіму, виклав свої враження в газеті «Шіма»: «Я їздив на Ошіма вже давно, коли та була не так відома, як нині, і була популярною тільки у вузьких колах письменників і художників. Художник Вада Сандзо, що перебував тривалий час на острові, — пише оригінальні картини. Уважають, що острів багатий тим, що можна малювати. І я поїхав туди теж у пошуках об'єктів малювання» [4, с.12].

Залишив спогади про Ошіму і Давид Бурлюк — український засновник російського футуризму, який разом зі своїм товаришем — художником Віктором Пальмовим — відвідав острів восени 1920 р., про свої враження написав в однойменній новелі [2], а сама подорож висвітлена в розвідці Чіеко Овакі [5]. Спостереження митця дозволяють уявити, якою була Ошіма на початку 1920 рр.

Існує думка, що саме з Ошіма можна насолоджуватися найкращим видом Фуджі, яка височить над протокою, немов гігантська ширма. Однак, побачити цю гору Фуджі вдається нечасто, для цього і над нею, і на острові повинна бути ясна погода. Можливо, цією обставиною пояснюється відсутність згадок про Фуджі в тексті Давида Бурлюка попри його заяву про те, що не виїде з Японії, поки не на малює 100 видів Фуджі. Чим же тоді приваблював острів численних літераторів і художників?

По-перше, сама природа Ошіми. Як писав Давид Бурлюк «У середині острова височіють ланцюгом гори, вони нагадують південний берег Криму біля Байдарських воріт, але характер їх інший: це ланцюг гір, порізаний зверху донизу ярами: усе покрито чагарником; яри на горах нагадують зморшки, наче складки навколо рота в стареньких бабусь; ці зморшки всі сходяться до рота: здається, нібито гора скривилася, висихаючи; або з вершини гори, з воронки її, немов із чана, переповнюючи її, бігла рясна, завзята вода ... Тепер усе затягнуло сивою бородою дощу; хвилясті хмари повзуть до підніжжя гори; вони вище будиноків, але не закривають верхнього гірського зубчастого краю» [2, с. 3]. Художник писав, що кожного дня виходив на етюди, де головним об'єктом уваги були краєвиди.

Усі ці мотиви відбиваються і у творчості японських митців: осінь та весна на Ошіма, види різноманітних куточків острова. Особливо популярними серед митців та численних туристів були діючий вулкан Міхараяма та квітучі численні камелії. Цей контраст ніжності та жорсткої небезпеки надавав краєвидам, що відтворювали особливості природи Ошіми, філософської глибини. Однак не буде перебільшенням твердження, що значно більше художників цікавив місцевий

колерит, який виразно простежувався в традиційному способі життя та Ошімському жіноцтві.

Етнографічні матеріали і фотоархіви свідчать про те, що ізоляваність острова та поступовість його заселення переважно вихідцями з Хонсю зумовили єдність і збереження деяких традицій, які вже зникли у «внутрішній Японії» [8; 10]. Як і за часів Хейан, ошімки відрощували довге, (довше за зріст) волосся. Жінки користувалися маслом камелії, яке вироблялося на островах, та дуже пишалися своїм густим і довгим волоссям. Цю особливість відзначив у своїй повісті «Ошіма» Давид Бурлюк. Щоправда, «батько російського футуризму» не зміг відчутти естетичний ефект: йому довге чорне волосся Ошімок нагадало змії [2].

Подібну традицію можна простежити й у фотодокументах острова Хачідзьоджіма. Нерідко трапляються помилкові підписи до таких фотографій, що ідентифікують зображених жінок з міко (жрицями в шінтоїстських храмах). Дійсно, у внутрішній Японії дівчата-міко завжди мали довге волосся, проте на островах архіпелагу Ідзу, як свідчать матеріали місцевих архівів, цю функцію виконували виключно юнаки. Водночас, слід зазначити, що красу волосся могли оцінити тільки близькі люди. Зазвичай ошімки підбирали волосся на потилиці кілька разів так, що утворилося два або три кільця (кількість залежала від сімейного стану жінки). Поверх цієї зачіски пов'язували тенугуї (спеціальний шарф — косинка).

Одним із ранніх і програмних творів на «острівну тему» слід вважати розпис ширми «Жінки островів», виконаний Цучіда Бакушю в 1912 р. По суті, це дві двочастинні ширми, що становлять єдині сюжет і композицію, де в просторі останньої розміщені групи напівоголених жінок. Площинність трактування зображуваних об'єктів, локальні кольори, ритмічна організація образотворчих елементів зумовлені традиціями японського живопису і, водночас, демонструють вплив Поля Гогена [9], чиї Таїтянські цикли виявилися естетично співзвучними в плані ностальгії городянина за простим сільським життям, не зіпсованим цивілізацією. Напівоголені тіла, як і в традиційному мистецтві, позбавлені індивідуальності, матеріальності, радше розчинені в навколишньому пейзажі. Жінку, котра сидить на траві та розчісує гребінцем довге густе волосся, слід розглядати не стільки як данину традиційним біджінга з аналогічними сценами туалету, скільки як мотив, навіяний враженнями художника від поїздки на Ошіма.

Ошіма стала місцем паломництва студентів токійської академії і своєрідним японським Мон-Мартром. Основними об'єктами зображення стали пейзажі і сцени сільського життя, де увага митців зосереджувалася на образіві молоді острів'янки (на місцевому діалекті — Анко-сан). Їх зазвичай зображували одягненими в буденний жіночий костюм, що складався з темно-синього бавовняного кімоно

і довгого фартуха. Замість широкого пояса обі Ошімки використовували фартух, довгі стрічки якого зав'язувалися невеликим бантом спереду.

Побутування такого типу одягу пояснюється складними умовами життя на острові, де селища ніби затиснуті між вулканом і океаном. Постійна небезпека (землетруси, тайфуни) зумовила неактуальність образу тендітної жінки, як це було у «внутрішній Японії». На Ошіма цінувалися міцні господині, спритні у важкій щоденній роботі. Тому фартух не тільки фіксував одяг, а й уособлював ідеал працьовитої жінки.

Використання темно-синіх тканин, зважаючи на щоденну працю, було цілком практичним рішенням: така тканина менше забруднювалася. Водночас, темно-синій колір асоціювався з кольором океану, який, з одного боку, становив небезпеку, з іншого — годував. Скупі візерунки в Ошімському вбранні є стилізованими зображеннями морської хвилі, риб або камелії, оскільки другий за значенням промисел острова (після риболовлі) — виготовлення олії з цієї квітки.

Розпочинаючи роботу, ошімка вживала заходів, щоб зберегти шкіру від палючих променів сонця: на руки одягали рукавички, залишаючи відкритими тільки пальці і внутрішню сторону долоні, ноги закривали панчохи і шкарпетки (табі). Одяг, у якому жінки острова йшли до храму, майже не відрізнявся від робочого. У цьому разі не використовувався фартух (не було необхідності); пояс виготовлявся з простої смугастої тканини і зав'язувався простим вузлом спереду. Єдиним урочистим елементом вбрання були сангокукуро (досл.: кораловий лантушок) — спеціальна сумочка для рису, яку жителі Ошіми приносили до храму як жертву богам (на острові його називають «о-хацуе»). Бідність не дозволяла остров'янам робити щедрі внески, тому зазвичай приносили невелику жменьку рису, але «одягненого» у святковій трикутній мішечки, виготовлені з червоної тканини.

Такими і постають в численних гравюрах і живописних творах того часу Анко-сан: вбрані у свої індіговові сукні, підперезані візерунчастими фартухами, стоять біля колодязя або несуть дерев'яні діжки на голові. Давид Бурлюк також помітив цю особливість у своїй повісті: «Ошімка все носить на голові; легко, не замислюючись, ставить на голову діжку з двома — трьома відрами води ...» [2]. Для мешканців міста вже у 20-ті рр. це було екзотичним, проте такий мотив містив і ліричний підтекст, про який, судячи з усього, Давид Бурлюк не знав. За місцевими звичаями дівчина, погоджуючись розділити долю з юнаком, двічі відносила в його будинок бочку води. На третій ранок одягала звичайне робоче кімоно, прикрашене лише родовими гербами, пов'язувала фартух і з діжкою на голові приходила додому до нареченого. Там відразу долучалася до роботи і відрізнити її серед інших слуг можна було лише за наявністю гербів на її одязі.

Як свідчать матеріали музею селянського мистецтва імені Кімура Горо — такий звичай зберігався майже до пожежі 1965 р.

Слід зазначити, що на островах питну воду вважали цінністю, її було небагато. Принести вранці й увечорі бочку води було жіночим обов'язком. Тому в день весілля наречена входила до будинку нареченого, яку сприймали повноправною господинею. Це пояснює той факт, що в зображеннях Анко-сан глядачі бачили не тільки архаїчний спосіб життя, а й непорухливість сільських звичаїв та обіцянку чистого кохання. Нарешті, образ Анко-сан у фартусі і з дівкою води набув поширення в гравюрі й живописі, прикладом чого є робота Іто Шінсо «Остров'янки», виконана в стилі шін-ханга в 1922 р. Художник зобразив портрет дівчини з бочкою води. Її руки закриті від променів палючого сонця, волосся прибране під тенугуї. Поданий художником образ приваблює виразом елегійного смутку, за силою враження співвідносного хіба що з уславленими в біджінга сценами очікування.

Слід відзначити також, що в Японії 1920-х рр. і на деяких островах архіпелагу Рюкю відзначено аналогічний звичай принесення нареченою води в будинок нареченого [3], але в масовій свідомості завдяки численним мальовничим і графічним зображенням, цей образ став асоціюватися з ошімкою.

Розглядаючи численні зображення жінок, відзначимо, що практично не трапляються урочисто вбрані моделі і справа тут не в бідності ошімців. Багаті, дорогі шати на Ошіма одягали винятково для участі в поховальному обряді. Акцентуючи такі незвичайні функції святкового одягу, все ж зазначимо, що у світовій історії костюма це не є винятком. Наприклад, у Неаполі, як писав Фернан Бродель, похорон також був приводом для «виставки одягу» [1, с. 332]. Тільки на похорон ошімка могла вратися в кольорове кімоно з візерунком і підперезатися широким обі, зав'язаним урочисто спереду великим вузлом. Для цієї події використовувалися обі, виготовлені із цінної тканини.

Як пояснив п. Фуджівара, нащадок роду губернаторів острова в повсякденному житті ошімок практично нікуди було красиво одягнутися, тому похоронна церемонія — єдиний привід одягати дороге кімоно. Крім того, похорон мав виокремити ситуацію з буденності. Тому, якщо у звичайному житті вдягалися достатньо скромно, то концепція урочистих шат для поховання відповідала цим вимогам.

Цікаво відзначити: незважаючи на інтерес до етнографії країни, що відбився у виданні журналу Шіракаба, котрий ознайомлював своїх читачів зі звичаями не тільки Японії, а й інших країн світу, в острівній тематиці представлена тільки ошімка. Мистецтво не зафіксувало образів жінок Хачідзьоджіми (інший великий острів у тому ж архіпелазі Ідзу), ні екзотичних красунь Рюкю або етнічно різноманітних жінок Огасавара. При цьому в образі Анко-сан нерідко поєднувалися риси мешканок різних островів. Так, у жанровій

сценці з колекції окімоно Олександра Фельдмана зображено ошімку, котра несе діжку води, а до неї невдало залицяється кавалер [6]. У відповідь на нескромний жест панянка особливим бойовим прийомом защемила руку нахабі, виявивши блискуче володіння бойовими прийомами, що радше було властивим мешканкам архіпелагу Рюкю.

Завершальним етапом перетворення етнографічних замальовок у регіональний символ став винахід ляльки «Анко-сан» відомим у 1920–1930-ті рр. скульптором Кімура Горо. Вирізаний ним прототип з дерева камелії опанували місцеві різьбярі, і лялька Анко-сан стала традиційним сувеніром, що охоче купували (та купують) туристи. Ці ляльки виготовлялися й під час перебування на острові Давида Бурлюка і Віктора Пальмова. Однак художників не зацікавили ані сучасна їм пластика ляльок, ані живі Анко-сан. У новелі та пізніх записках Давида Бурлюка немає навіть згадки про Анко-сан, лише деякі спостереження щодо довгого волосся, традиції носити діжку на голові — ось усе, що відзначалося в місцевих красунях Бурлюком. Вочевидь незнання мови і культурного контексту не дозволило майстрові поставитися до образу Анко-сан уважніше. Ескізним портретом некрасивої покоївки з пухкими щоками, мабуть, вичерпуються жіночі зображення Ошیمی у творчості знаменитого футуриста. Його друг — Віктор Пальмов — зовсім швидко втратив інтерес до місцевого населення і, усамітнівшись у своєму готельному номері, малював гейш по пам'яті.

Отже, популярність теми островів, його краєвиди й особливо образ Анко-сан в умовах колоніальної політики відображала певні важливі концепти. На початку ХХ ст. в межах цієї тематики острови, що зберігали сільський уклад, протиставлялися урбанізованій центральній Японії, як світ, що минає, світу прогресу. У 1930-ті рр. японські острови нагадували про завойовані території. Зображення «жінок островів», разом з поширеним інтересом до етнографії віддалених і завойованих регіонів, сприймалися в дусі ідей азіатської зони співпроцвітання.

Список літератури

1. Бродель Ф. Костюмы и мода / Ф. Бродель // Ф. Бродель Структуры повседневности: возможное и невозможное. — М. : Прогресс, 1986. — Т. 1. — С. 333–356.
2. Бурлюк Д. Д. Ошіма. Цветная гравюра / Д. Д. Бурлюк. — Нью-Йорк : Изд. М. Н. Бурлюк, 1927. — 20 с.
3. Кабанов А. М. Неопубликованные материалы Н. А. Невского по этнографии островов Рюкю / А. М. Кабанов // Кунсткамера. Этнографические тетради. — 1994. — Вып. 4. — С. 263–266.
4. Капитоненко А. М. Ошима в бытность Д. Бурлюка / А. М. Капитоненко, Т. Фудзии, А. Судзуки ; пер. с рус. А. Судзуки ; Фонд им. Д. Бурлюка, Ошим. музей крестьян. искусства им. Горо Кимура. — Симферополь : Фондация им. Д. Бурлюка, 2005. — 27 с.

5. Оваки Чиэко. Ошима глазами Давида Бурлюка / Чиэко Оваки // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка — Х. : ХДАДМ, 2008. — №1. — С. 127–133.
6. Рибалко С. Б. Зі Сходу на Захід : японська мініатюрна пластика з колекції О. Фельдмана / С. Б. Рибалко. — Х. : Фоліо, 2009. — 192 с.
7. Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910 / Mutsu Hirokichi. — Routledge, 2001. — 239 p.
8. Эпоха Тайшю : в 3 т. — Токіо, 1986. — 3 т. (大正時代(全三卷)) 東京 — 一九八六年.)
9. Ікеда Шінобу. Жіночий образ в японському живописі з точки зору гендерної історії мистецтва. Чікума Себо, 1998. — 208 с. (イケダシノブ『日本絵画の女性像 —ジェンダー美術史の視点から』筑摩書房 (ちくまプリマーブックス 120) 1998年)
10. Ошкірі Такайо. Японія сто років тому (E. S. Morse Collection / Photography Peaboy Museum of Salem) / Ошкірі Такайо. — Токіо, 1983. — 212 с. (押切隆世「百年前の日本」(セイヤム・ピーボディー博物館蔵 / モース コレクション写真編) 東京 一九八三年 二二頁.)

Надійшла до редколегії 10.11.2014 р.

УДК 008:379.8

І. В. ПЕТРОВА

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ТА ВИДОВИЩНИЙ ОТИЇМ У ДАВНЬОМУ РИМІ

Проаналізовано й обґрунтовано ті умови, які спричинили функціонування дозвілля в античному Римі на двох рівнях — індивідуальному й колективному, інтелектуальному й видовищному.

Ключові слова: *культура, дозвілля, видовище, інтелектуальне дозвілля, колектив.*

Обоснованы и раскрыты те условия, которые повлекли функционирование досуга в античном Риме на двух уровнях — индивидуальном и коллективном, интеллектуальном и зрелищном.

Ключевые слова: *культура, досуг, зрелище, интеллектуальный досуг, коллектив.*

The article is sanctified to the analysis and ground of those terms that entailed functioning of leisure in ancient Rome on two levels — individual and collective, intellectual and spectacle.

Key words: *culture, leisure, spectacle, intellectual leisure, collective.*

У сучасному світі дозвілля є важливою складовою фізичного, морально-психологічного, інтелектуального й художньо-естетичного буття людини. Ідеалізація дозвілля в різних теоретичних і літературних рефлексіях засвідчує, що воно є одним із найважливіших життєтворчих сенсів не тільки індивідуальної, але й суспільної свідомості, її аксіологічної складової. Водночас, аксіологія дозвілля відображає особливості суспільних відносин, станову стратифікацію суспільства, розвиток його продуктивних сил, ідеологію, релігійні переконання й

моральні норми. Надзвичайно важливим у цьому контексті є аналіз рушійних сил і джерел історико-культурного процесу, зокрема дозвілля як однієї з головних складових сучасної культури.

Реконструкція інтелектуального й видовищного дозвілля в античному Римі вможливить подолання надмірної описовості й емпіризм, доповнені прескриптивними міркуваннями, що характеризує вітчизняну культурологію дозвілля на сучасному етапі. Означена проблема почасти зумовлена браком аналітичних репрезентативних досліджень, зокрема теоретичного та історичного спрямувань. Одним із напрямів вирішення проблеми — історико-культурний, який дозволяє поєднати діахронічний і синхронічний підходи до дозвілля як полісемантичного культурного феномену.

Так, розкриття особливостей давньоримських дозвіллевих практик здійснено із використанням географічних описів Страбона, поезії Овідія, римської історії, викладеної в працях Веллея Патеркула, Тіта Лівія та Діона Кассія, епіграм Марціала, анналів Тацита, життєписів Светонія й Плутарха, в яких розкрито видову різноманітність масового дозвілля римлянина. *Otium* інтелектуальний і видовищний, як опозицію індивідуального й колективного дозвілля, відбито в поемах Вергілія, поезіях Горация і листах Плінія Молодшого, творах Саллюстія, а протиставлення двох типів суспільної моралі — праці й задоволення — у численних законах про розкіш та Дигестах римського юриста Ульпіяна. Дискусії про переваги дозвілля чи суспільної необхідності з поступовим перетворенням дозвіллевих практик на вияв вірогідності й обов'язковості, девальвацією духовних цінностей і зведенням дозвілля до стану неробства й байдкування проаналізовано за творами Тацита і листами Плінія Молодшого.

Проте проблема функціонування дозвілля в античному Римі не досліджена вченими, що негативно позначається на розвитку сучасної сфери дозвілля. Ідеться про наявну суперечність між об'єктивною необхідністю взаємодії античної й сучасної культур дозвілля та браком концептуальних наукових досліджень античного дозвілля, що дозволило б мобілізувати історико-культурний досвід епохи античного Риму для поліпшення сучасного дозвілля.

Мета статті — проаналізувати й обґрунтувати ті умови, які спричинили функціонування дозвілля в античному Римі на двох рівнях — індивідуальному й колективному, інтелектуальному й видовищному.

Питання співвідношення *vita activa* й *vita completativa* в житті римлянина не викликало жодних суперечок — активне життя визнавалося пріоритетним, корисним і гідним справжнього громадянина. Тому й ідеальне дозвілля — це передусім відпочинок від роботи або день ушанування богів. Таким змалював Вергілій дозвілля хлібороба:

Свята надходять. У траві розпростершись, у дружньому колі
Круг святкового вогню та завітчаних чаш, закликає

Жертвою він і зливанням тебе, о Ленею; на в'язі
Ставить мету для пастуших списів, і засмалене тіло,
Звикле до вправ, оголяє пастух для сільських перегонів [1,
с. 436].

Та якщо в V–IV ст. до н. е. аграрна основа римської общини була визначальною, то в III–II ст. до н. е. ситуація докорінно змінилася: унаслідок переможних війн Рим встановив контроль у всьому Середземномор'ї. Значне розширення інтелектуальних горизонтів молодого покоління римлян унаслідок війн на Сході та сприйняття грецької культури, яка не відповідала суворим звичаям маленької громади і політичним традиціям римської республіки, кардинально змінили систему цінностей. Експансія грецької культури руйнувала основи римської моралі, а трансформації в змісті «otium» змінили співвідношення між обов'язками та правами римлян. Утім, разом з усвідомленням римлянами свого індивідуального значення в суспільстві, поширювалися самолюбство, гедонізм, зманіженість, любов до розкошів. Як зазначає французький історик Ж.-Н. Робер, елліністичні запозичення мали подвійний ефект: з одного боку, вони назавжди змінили структуру римського суспільства, з іншого — протиставили два типи суспільної моралі — працю й задоволення — дві протилежні моделі виховання й освіти [12].

Пристрасть римлян до різноманітних задоволень стримували численні постанови, спрямовані на збереження римських традицій. Зокрема, заборонялося споруджувати театри, оскільки вони негативно впливають на моральні норми римлян [6, с. 20]. Характерні особливості традиційної римської культури унаочнювалися численними законами про розкіш, яких протягом III ст. до н. е. — I ст. н. е. прийнято більше сорока, зокрема щодо обмеження витрат на проведення бенкетів: Закон Орхія (182 р. до н. е., визначав кількість бенкетуючих, щоб запобігти перетворенню бенкетів на політичні зібрання); Закон Фаннія (161 р. до н. е., врегульовував кількість учасників застілля і його меню); Закон Дідія (143 р. до н. е., визначав штрафні санкції); Закон Емілія (115 р. до н. е., обмежував асортимент страв) тощо [5]. Однак усі вони виявилися неефективними.

Перехід від громадянських війн Республіки до принципату Августа змінив саму суть otium'a: з приватної, індивідуальної сфери життя в суспільно значиму, згідно з пропагандистською міфологією нової влади, дозволя — всенародне благо, подароване миротворцем Августом римському народові. У програмній Першій еклогі Вергілія зазначено: «O Meliboe, deus nobis haec otia fecit» (1,6); у Горация — «Otium divos rogat... Otium bello furiosa Thrace, otium Medipharetra decori...» (Ода 2, 16), де otium в українському перекладі означає «мир»: «О Мелібею! Мій бог послав мені втіху цю й радість» (I еклога, I, 6 переклад М. Зерова) або «Миру просить той, кого вітер буйний В гromі хвиль зустрів на Егейськiм морі, Скривши враз з очей

провідні світила В скопищі хмарнім» (Ода 2, 16 переклад. А. Содомори).

Проте руйнація республіканських цінностей зумовила трансформацію традиційних видів дозвілєвої діяльності в масові видовища. Розглядати пристрась народу до публічних розваг необхідно, зважаючи на релігійний світогляд римлянина, адже релігія оточувала його під час як війни, так і в мирний період; її законам підпорядковувалась душа і тіло, приватне й суспільне життя, свята й народні зібрання, трапези і судові справи. Релігійні ігри та святкування, головні в дозвілєвій діяльності римлян, пропагували ідеї соціальної і політичної гармонії, інтеграції общини, єдності й мобілізації всієї громадськості, набуваючи особливого значення під час військових дій та соціальних конфліктів. Життя римлянина складалося зі сприятливих (*dies fasti*) для роботи та несприятливих (*dies nefasti*) для будь-якої діяльності днів. Свята вважались несприятливими для роботи, адже їх присвячували богам. Завдяки таким «*feriae*» (вільні від роботи дні, періоди відпочинку, обов'язкового дозвілля, присвячені богам) і «богів вшановано, що не є перешкодою для людських справ» [16, с. 315]. Святкові дні були релігійним обов'язком кожного римлянина, повинністю, настільки ж серйозною і важливою, як і робота. В імперському Римі «обов'язкове» дозвілля, присвячене богам, мало чітке завдання — утримати владу і сформувані громадську думку, що позначилося на кількості організованих «видовищ». Якщо в республіканський період щороку влаштовувалися всенародні свята, які в середньому тривали 109 днів (Римські та Плебейські ігри, ігри Церери, Аполлона, Кібели, Флори, Тріумф Сулли, Сатурналії), то в період Імперії кількість святкових днів збільшувалася до 175. Змінилася й суспільна функція релігійних свят: їх власне сакральне значення зменшилося, поступаючись розважальному й видовищному.

До важливих форм організації дозвілля належали й значні події суспільного життя, які залучали до розваг масу городян. Так, під час відкриття Колізею народне свято тривало сто днів, завершення другої Дакійської війни відзначали 123 дні тощо. Багатоденні свята передбачали не лише ритуали вшанування Богів: Сатурналії, які збільшилися від одного дня у 217 р. до н. е. до семи днів за правління Доміціана, присвячувалися вшануванню богів лише в перший день, інші ж — «грудневій свободі» (Горацій). Подарунки, імпровізовані танці, оргії, азартні ігри, бенкети, пияцтва, гладіаторські бої змушували Горація і Плінія виїздити під час Сатурналії з Рима, а Сенеку — сподіватися на те, що ці розваги «не триватимуть вічно».

Різноманітність масового дозвілля, запропоновану імператорами народові, відображено у творах Светонія, котрий згадує про звичайні змагання колісниць четвіркою та парою; піші, кінні й морські битви; цькування диких тварин і змагання гладіаторів. Зокрема, він пише про видовища в роки правління Доміціана: «На квесторських іграх,

які колись вийшли із звичаїв і тепер відроджені, він [Домініцан — прим. ред.] завжди був присутній сам і дозволяв народу вимагати ще дві пари гладіаторів з його власного училища... Показував він і морські битви і сам дивився на них... Він святкував і столітні ігри... на цьому святі, в день циркових змагань, він влаштував сто заїздів ... Запровадив він і потрібне змагання на честь Юпітера Капітолійського: музичне, кінне й гімнастичне... тут змагалися і в промовах латиною та грецькою» [14, с. 209].

Значних масштабів в імперську епоху набули й циркові видовища: так, під час ігор, влаштованих Августом, лише левів і пантер було вбито майже 3,5 тис.; на видовищах, ініційованих Траяном — 11 тис. тварин; іноді на поталу звірям кидали злочинців (Валерій Максим, II, 7, 13). На відкритті Колізею у 80 р. н. е. за один день загинули п'ять тисяч диких звірів, а за сто днів святкування — майже дев'ять тисяч [4, с. 56; 13, с. 204]. Увагу населення до циркових змагань привертали їх пишнота, можливості продемонструвати свої матеріальні статки, поспілкуватися, присутність на змаганнях знаті, розваги й пригощання після циркових вистав. Та особливо впливали циркові вистави на зміну політичних орієнтацій римських громадян. Якщо в республіканський період римляни брали активну участь у політичному житті міста, то в епоху Імперії вони втратили право голосу і їх політична функція зведена нанівець. Запровадження в цирку чотирьох фракцій — білих, червоних, синіх і зелених — мало на меті створити ілюзію політичного значення народу. Дві фракції (сині — аристократи, зелені — народ) мали чітко визначені політичні відмінності, водночас червоні та сині, збурюючи полеміку й азарт у суспільстві, підтримували то привілейовані верстви населення, то простолюди. Саме ці «політичні» дебати надавали цирковим виставам найбільшої популярності серед римських видовищ [7, с. 277].

Бажання нового і надзвичайного найяскравіше виявилася в проведенні гладіаторських боїв, які з II ст. до н. е. належали до офіційних публічних розваг і влаштування яких покладалося на магістрів. І хоча первинна, обрядово-релігійна спрямованість ігор зберігалася й надалі (Цезар організовував гладіаторські бої на честь свого батька та доньки Юлії, Август — зятя й помічника Агріппи), гладіаторські змагання набули поширення не як традиційний обряд, а як видовище, яке подобалося римлянам. Гладіаторські ігри мали привернути увагу громадськості й забезпечити перемогу кандидата на виборну посаду, внаслідок чого неодноразово запроваджувалися закони, які врегульовували правила проведення гладіаторських змагань [14, с. 209; 15, с. 87]. Приводом для влаштування видовища могли бути військові перемоги, урочисті державні події, бажання набутти популярності серед населення, суто комерційні інтереси. Про популярність цих боїв серед римлян свідчило збільшення кількості їх учасників: у 65 р. до н. е. Цезар вивів на арену 246 осіб; у 106 р. Траян організував лише

один бій, але в ньому брали участь близько десяти тисяч осіб; у 90 р. н. е. перед глядачами змагалися карлики й жінки [4, сс. 70, 103].

Аристократи римського суспільства, живучи в розкошах, створили небезпечний прецедент, формуючи суспільний ідеал багатства й накопичення життєвих благ, не докладаючи трудових зусиль, породжуючи цим у свідомості вільних громадян потяг до багатства і неробства. У скорботних елегіях Овідій закликав: «Глянь у рахунки за грища твої — пересвідчишся легко, Августе, скільки пішло коштів на вольності ті» [9, с. 204]. Відразу до праці настільки вкорінилася серед римських громадян, більшість яких жебракували, не маючи навіть даху над головою, що ідеальне життя сприймалося як стан бездіяльного блаженства, повністю звільненого від необхідності задовольняти будь-які фізичні потреби і дії. Народ, що звик до видовищ, розваг та ігор, уважав проведення часу у веселошах закономірним, єдино можливим і виправданим: «Ці порожні розваги стали для нього необхідними, і неробство розвинуло до них смак» [8, с. 111].

Водночас, тенденція стежити за особистим життям римлян, яке обмежувалось у період республіки патріархальними догмами і боротьбою з розкішшю, перетворилася в імперську добу на контроль за формами дозвілля. Особливу увагу влада приділяла об'єднанням дозвілевого типу: колегіям, гурткам й харчевням. Юлій Цезар забороняв їх діяльність, вважаючи колегії центром демократичної агітації. Нерон оголошував себе патроном таких об'єднань, сподіваючись на тотальний і ефективний контроль. Траян намагався всіляко обмежити колегіальну діяльність. Тиберій надсилав своїх *delatores*, вважаючи, що переважно в колегіях, гуртках і на бенкетах поширюються настрої незадоволення політикою уряду. Тацит писав про останнього: «Мені відомо, що на бенкетах та в дружніх бесідах обурюються цією надмірною розкішшю і вимагають покласти цьому край; але якби хтось видав з цієї метою закон і визначив у ньому покарання, ті самі люди почали б галасувати, що руйнуються суспільні устої, що будь-якій видатній особі загрожує загибель і що ніхто не убезпечений від звинувачень» [16, с. 132–133].

Держава контролювала й культурну діяльність своїх громадян, зокрема забороняючи (дозволяючи) вводити до пантеону нових богів. Зрештою, це призвело до повної неузгодженості народних обрядів, які побутували в масах, та офіційної релігії. Кульмінаційним етапом державної політики римських правителів стало обоготворення імператорів — поширення на них ритуалів релігійного культу.

Державні ідеї імперії найповніше втілилися в спорудженні будівель суто практичного призначення, зокрема й у сфері дозвілля. Звідси — активне будівництво форумів, терм, портиків, садів, у яких минало життя римлянина, насичене величезною численними обрядами і церемоніями, участь у яких була обов'язковою. Гімнасії, палестри, портики, терми, пташники, звіринці — це те, за допомогою

чого римські громадяни намагалися утвердити своє соціальне становище в суспільстві. Пристрасть до надмірної розкоші в часи Імперії стала чи не єдиною ознакою належності особи до привілейованого класу. Не дивним є те, що за достатньо короткий термін публічні заклади, як і приватні житла верхівки римського суспільства, перетворилися на справжні музеї. Сформувався новий тип римлянина — приватний колекціонер. Проте пристрасть до предметів розкоші свідчила не про естетичні й інтелектуальні потреби, а пихатість і амбіції народу-переможця, не художні цінності предметів, а їх унікальність, оригінальність і екзотичність. Стосовно мистецтва римляни були невігласами, адже:

Інші майстерніш, ніж ти, виливатимуть статуї з міді,
З мармуру теж, я гадаю, різьбитимуть лиця живії,
Краще в судах промовлятимуть, краще далеко від тебе
Викреслять сферу небесну і зір кругове обертання, —
Ти ж пам'ятай, громадянине римський, як правити світом, —
Будуть мистецтва твої: у мирі тримати народи,

Милувать щирих підданців і вкрай довойовувать гордих [2, с. 452].

Водночас, експансія елліністичної культури, внаслідок якої в античному Римі заповнили не лише твори мистецтва (статуї, картини, вази з дорогоцінного металу, золоті та срібні прикраси), а й іноземні художники, філософи, поети, діяльність котрих сприяла зацікавленню римлян художніми та мистецькими творами, були дієвим стимулом для розвитку дозвілля, насиченого естетичними й інтелектуальними насолодами.

Чи становило це основу для розвитку справжнього художнього смаку в римлян, у яких до завоювання Сіракуз у 212 р. до н. е. не було, згідно зі словами Плутарха, нічого красивого, привабливого й витонченого? [11, с. 396]. Відповідь на запитання — у формуванні нового соціально-психологічного типу особистості — римського інтелігента. Інтелігенція Риму об'єднувалася в *circulus* (букв. — гурток), прототипи сучасних клубів за інтересами для обговорення філософських, літературних проблем, питань політичного і державного значення. Формування римської інтелігенції (Марк Теренцій Варрон, Публій Корнелій Лентул, Марк Целій Руф, Марк Туллій Цицерон, Корнелій Непот, Гай Валерій Катулл, Лукрецій Кар та ін.) здійснювалося також під впливом грецької культури: еллінська логіка трансформувала римську думку, а опанування прийомів і методів інтелектуальної діяльності їхнього світу збагатило римську еліту. Проте інтелектуальній зрілості, досягнутій в останні дні існування Римської республіки, сприяли не лише грецькі запозичення, але й взаємопроникнення та синтез римської і грецької культур.

Ідеал *vir bonus*, модифікуючись, потребував від доблесного римлянина, окрім суто традиційних якостей, важливих для активного

учасника життя *civitas — virtus, fortitudo, constantia, fides, pietas, dignitas, gravitas, auctoritas*, ще й освіченості, певних знань, здатності до самовдосконалення, що частково втілювалося в нових якостях — *urbanitas i humanitas*. Інтелектуальна еліта античного Риму своєрідністю побуту і культурою повсякденного життя намагалася дистанціюватися від аристократичної верхівки суспільства, що проводила своє дозвілля в розвагах і неробстві. Так, Вергілій створив свої «Буколіки» в умовах сільського усамітнення, яке забезпечувало поету мудру безтурботність, духовний і розумовий спокій. Справжня інтелектуальна, духовна насолода, на думку Вергілія, є результатом поетичної медитації, наполегливих розумових пошуків істинності життя.

Потяг до спокійного щастя, миру і свободи душі відбито у творчості Горация, котрий намагався втілити свою життєву концепцію на подарованій Меценатом віллі в Сабіні. Критикуючи Августа за сприяння найганебнішим смакам неосвіченого плебсу, Гораций неодноразово зазначав, що народ очікував від вистав лише видовищ: від комедій — бійок, трагедій — розкішних тріумфальних процесій. Поет закликав цінувати сьогодення (*carpe diem* — «живи сьогоднішнім днем»), відмовитися від влади, надмірних розкошів, звернутися до інтелектуальної праці для свого духовного збагачення.

Якщо місто вважалося осередком непотрібних турбот, то сільське життя — прихистком від них і можливістю вільного *otium*: «Де ти, жадане село! Чи колись, метушню ту забувши, То стародавній сувій розгорну, то, поринувши в мрії, Солодко в тіні здрімну, заколисаний тихим дозвіллям? Ну, а коли ж то на скромний мій стіл подаватимуть знову Біб, дорогий Піфагору, та зелень, присмачену салом? Ночі, вечері божественні! Вогнище тихе... Довкола — Я й мої друзі їмо» [3, с. 169].

Тобто інтелектуальний *otium* потребував особливої атмосфери, відповідного стилю життя та навколишнього простору. Упевненість в інтелектуальній обраності, захоплення літературною діяльністю зумовили відмежування від буденних клопотів і матеріальних турбот. Життєві блага вважали екзистенційною даністю індивіда. Важливого значення в цьому дискурсі надавалось гідній старості, що супроводжувалося «дозвіллям з гідністю», вказуючи не лише на цивілізованість суспільства, а й на високий рівень естетизму буденності. Так, Пліній Молодший у своїх листах захоплено писав про ту насолоду, яку отримував у години дозвілля в Лаврентійському угідді: «...читаю або пишу, або навіть витрачаю час на догляд за тілом: адже воно підтримує душу... О правильне, чисте життя, о солодке, чесне дозвілля...!» [10, с. 18]. В одному з листів Пліній Молодший указував на бенкет «витончений і, водночас, помірний... прикрашений літературою».

Філософія інтелектуальної учти протиставлялася лукуллівським бенкетам розкошуючих ледарів, не здатних до «високої» гри розуму.

Про зацікавленість філософією, науковою і літературною творчістю свідчило й те, що всередині I ст. набула популярності така форма дозвілля, як публічні читання, що сприяла залученню до інтелектуальної діяльності не лише мислителів, а й широкої читацької аудиторії. Згідно зі словами Ювенала, іноді публічні читання тривали не дні, а цілі тижні (зазвичай навесні та влітку). Бажання, щоб на святах в урочисті дні було якомога більше народу, зумовило поширення звичаю обдаровувати всіх присутніх. Наприкінці II ст. публічні читання занепали, участь у них припинила бути обов'язком, від якого кожен намагався звільнитись. Однак декламування поетичних творів створили основу для розвитку римської літератури та мистецтва красномовства.

Отже, здійснене дослідження дозволяє дійти певних висновків.

Ідеологію і систему цінностей римлянина визначав патріотизм, а ідеальним його зразком був мужній, витривалий, вірний державі, помірний у задоволеннях, дисциплінований громадянин. Головна спрямованість на економічну рівність формувала суспільну психологію, орієнтовану на помірність у споживанні й побуті як норму життя. Це — трудова мораль людей бережливих і невибагливих, котрі цінують працю, осуджують розкоші й марнотратство. Відповідно, й дозвілля сприймалося як відпочинок від праці, день, присвячений божеству, насолода, безпечна для моральних цінностей (Вергілій, Георгіки).

Унаслідок завойовницьких дій на Сході й експансії грецької культури система цінностей римлян зазнала суттєвих змін. Сформувався новий тип особистості, суспільні функції якої зводилися не лише до політичної активності, виконання військових обов'язків і дотримання релігійних обрядів, але — і передусім — до різноманітних задовольень. Наслідком втрати стійких моральних принципів, адаптованих до завойовницької політики, які задовольнили б і окрему людину, і римське суспільство загалом, став культ насолоди й престижності, що яскраво засвідчили в трансформації змісту дозвілля.

Співіснування партикуляризму й універсалізму, характерне для багатьох сфер духовного життя, суперечності між офіційною ідеологією і реальною дійсністю, розлад між особистістю й державою, обов'язками і правами, колективізмом та індивідуалізмом, духом самопожертви і жагою до задовольень зумовили функціонування і розвиток дозвілля у двох взаємопов'язаних «просторах»: видовищному й інтелектуальному (Пліній Молодший: «заняття й неробство — діти дозвілля»). Видовищний *otium* став потужним інструментом політичного впливу на маси, засобом мобілізації та зайнятості. Видовище — це не просто масове дійство, це головна колективна насолода, на яку мали право піддані: єдина розкіш, доступна бідним верствам

населення. Звідси — зведення змісту дозвілля до «хліба й видовищ», «грошей і насолоди», поступова втрата більшістю здатності сприймати дозвілля як засіб саморозвитку, самовдосконалення і культуротворчості.

Для представників римської інтелігенції характерними були високий рівень освіченості, опанування складної інтелектуальної праці, та головне — самореалізація в інтелектуальній сфері діяльності. Відверте презирство до розкошів і багатства (матеріальні турботи декларувалися як екзистенційна даність і культивация духовного життя індивіда) відіграло роль своєрідної семантичної дискусії, щоб привернути увагу громадськості до розуміння розкоші як складової високого духовного звучання — дружнього спілкування, інтелектуальної бесіди, літературних занять, інтелектуального otium. Однак для більшості населення запозичення римлянами otium graecum не мало інтроспективного, самозаглибленого суспільного спрямування, позбавлене почуття моральної відповідальності, воно потребувало лише зовнішньої, знівельованої оцінки, протилежно пропорційної індивідуально-духовному змісту культури.

Список літератури

1. Вергілій. Георгіки / Вергілій // Антична література : хрестоматія / [упоряд. О. І. Білецький]. — 2-ге вид. — К. : Рад. школа, 1968. — С. 433–437.
2. Вергілій. Енеїда / Вергілій // Антична література : хрестоматія / [упоряд. О. І. Білецький]. — 2-ге вид. — К. : Рад. школа, 1968. — С. 437–458.
3. Горацій. Твори / Квінт Флакк Горацій ; [пер. з лат. А. Содомори]. — К. : Дніпро, 1982. — 254 с.
4. Кассий Дион Коккейян. История кесарей. Книги LVII–LXIII «Истории римлян» / Дион Коккейян Кассий ; предисл., пер., коммент. В. Н. Талаха ; под ред. В. Н. Талаха и С. А. Куприенко. — К. : Видавець Купрієнко С. А., 2013. — 239 с.
5. Квашнин В. А. Законы о роскоши в Древнем Риме эпохи Пунических войн : монография / В. А. Квашнин. — Вологда : Русь, 2006. — 160 с.
6. Малые римские историки. Веллей Патеркул. Римская история. Анней Флор. Две книги Римских войн. Луций Ампейлий. Памятная книжица / изд. подгот. А. Немировским ; пер. с лат. — М. : Ладомир, 1995. — 387 с.
7. Марциал. Эпиграммы / Марк Валерий Марциал ; пер. Ф. Петровского. — Х. : Фолио ; М. : АСТ, 2000. — 448 с. — (Античная библиотека. Античная литература).
8. Монтескье Ш. Избранные произведения / Ш. Монтескье ; общ. ред. и вступ. ст. М. П. Баскина ; примеч. Р. С. Минддиной ; АН СССР, Ин-т философии. — М. : Госполитиздат, 1955. — 799 с.
9. Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Публій Овідій Назон ; перекл. А. Содомори. — К. : Основи, 1999. — 299 с.
10. Плиний Младший. Письма Плиния Младшего / Плиний Младший ; подгот. М. Е. Сергеевко, А. И. Доватур, В. С. Соколов. — 2-е изд. — М.–Л. : Наука, 1950. — 577 с.

11. Плутарх. Марцелл / Плутарх // Сравнительные жизнеописания : в 3 т. / подгот. : С. П. Маркиш, С. И. Соболевский ; отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. — М. : Акад. наук СССР, 1961. — С. 382–407.
12. Робер Ж.-Н. Рождение роскоши: Древний Рим в погоне за модой / Жан-Ноэль Робер ; пер. с франц. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 400 с.
13. Светоний. Божественный Тит / Гай Светоний Транквилл ; пер. М. Гаспарова // Жизнь двенадцати цезарей. — М. : Наука, 1993. — С. 202–207.
14. Светоний. Домициан / Гай Светоний Транквилл ; пер. М. Гаспарова // Жизнь двенадцати цезарей. — М. : Наука, 1993. — С. 208–219.
15. Светоний. Тиберий / Гай Светоний Транквилл ; пер. М. Гаспарова // Жизнь двенадцати цезарей. — М. : Наука, 1993. — С. 74–100.
16. Тацит П. К. Анналы; Малые произведения. История / Публий Корнелий Тацит; [пер. с лат.] — М. : АСТ ; Ладомир, 2001. — 986 с. — (Классическая мысль).

Надійшла до редколегії 05.03.2014 р.

УДК 008:395

О. І. МИХАЛЮК

КУЛЬТУРНІ ВІДНОСИНИ КРИМСЬКОГО ХАНСТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIII–XVIII СТ. У КОНТЕКСТІ ДИПЛОМАТІЇ ТА ЕТИКЕТУ

Досліджені дипломатичні відносини Кримського ханства й поширені в ньому елементи етикету.

Ключові слова: *Кримське ханство, перша половина XIII–XVIII ст., культурні відносини, дипломатія, етикет.*

Исследованы дипломатические взаимоотношения Крымского ханства и распространенные в нём элементы этикета.

Ключевые слова: *Крымское ханство, первая половина XIII–XVIII ст., культурные взаимоотношения, дипломатия, этикет.*

Research is devoted diplomatic mutual relations of the Crimean khanate and elements of etiquette which in them were applied.

Key words: *the Crimean khanate, first half XIII–XVIII st., cultural mutual relations, diplomacy, etiquette.*

Кримське ханство та його культурна політика Середньовіччя — раннього Нового часу донині — тема, розроблена лише частково. Питання потребує спеціальних досліджень дипломатичних зносин та елементів етикету кримців, особливо в епоху Сулеймана Пишного — Роксолани.

Культурні відносини Кримського ханства з країнами-сусідами останніми роками поступово стають зрозумілішими, з огляду на видання деяких архівних документів, раніше не доступних широкому загалу. За останніми публікаціями оригіналів офіційного листування постає широка мультикультурна панорама дипломатичних відносин Кримського улуса в складі Золотої Орди, а згодом кримського ханату,

яка дозволяє відстежити елементи етикету та специфіку спілкування кримських татар з турками, українцями, росіянами, поляками й ін.

Найвагомішим для цього дослідження є видання 2001 р. Інститутом історії України фундаментального історіографічного довідника (колективної монографії) з історії дипломатії «Нариси з історії української дипломатії» під редакцією В. Смолія [7]. За наведеними в книзі даними вможливлено реконструювати ментально-ціннісні вектори культурних взаємин Кримського ханату з оточенням, виявити основи етикету у світських відносинах цього державного утворення.

Мета статті — дослідити особливості дипломатичних відносин Кримського ханства першої половини XIII–XVIII ст. в контексті етикету, дипломатичного й культурного співробітництва з країнами-сусідами.

У першій половині XIII ст. на землях Криму виникло державне утворення, правлячою династією якого були Гіреї. Засновником цього «інституту степової демократії» [7, с. 213] був Гаджжі Гірей (Герей) Хан, що очолював клан Чингізидів і 1238–1239 рр. завоював Крим. Золота Орда тоді поширилась на величезні території від Росії до Монголії, здебільшого її населяли кипчаки (половці), й тому побутувала половецька мова з елементами монгольської та турецької. Відповідно до відносин з оточенням, у середині XIII ст. в Золотій Орді використовували одночасно монгольську (домашню і придворну мову), перську (мову лірики та дипломатичних відносин) й офіційну мову листування з європейськими країнами — латинську. Пізніше в Кримському улусі сформувалася старотатарська мова, що стала основою писемної татарської, узбецької, ногайської та казахської мов. Кримський улус (провінція, вотчина) став частиною могутнього паксу (специфічної державної форми степових суспільств) Золотої Орди — Улуса Джучі [7, 210].

Упродовж наступного століття в Каганаті формувався новий суперетнос, до якого долучалися євреї, караїми, кримчаки, осідали кочові народи, котрі частково асимілювалися зі слов'янами, автохтонним населенням, генуезцями, турками, греками, гірськими хазарами та ін. Намісник золотоординського хана мешкав у кримському Солхаті (сучасне місто Старий Крим), великому місті з мечетями, медресе, караван-сараями, лазнями, палацами. Й понині тут існують залишки спорудженої ханом Узбеком 1314 р. мечеті. Розвиваючись, Кримський улус прагнув незалежності й відділення від Золотої Орди. Смерть Едигея 1420 р. завершила золотоординський період розвитку Криму (від «кірім» — мій степ). У цей час для скріплення документів державного значення стає тамга (печатка) у формі тризуба або грібеня. Кипчацьке стремено започаткувало цей знак.

Активні відносини формувалися в Кримському улусі із сусідніми державами, зокрема православним князівством Феодоро, яке після захвату генуезцями іменувалося Готія. Це було невелике державне

утворення XII–XV ст. на заході півострова, зі столицею в місті Мангуп. До захоплення його 1475 р. Османською імперією тут побутували грецька, кипчацька, кримськотатарська мови.

Здавна тривали контакти Кримського улусу з іншими генуезькими фортецями, а також мамлюцьким Єгиптом, куди постачалися з півострова невільники [7, с. 218], Московією, Литовським князівством. Уже 1380 р. кримський намісник Тохтамиша укладав з останніми договір про узгодження існуючих територій за власниками [7, с. 220]. 1399 р. хан Тохтамиш уже видав Вітовтові «ярлик» — засвідчений документ про земельні відносини [7, 221].

У 1449 р. Гаджжі Гірей формально проголосив себе правителем Криму, мешканці великих міст мали визнавати за ним титул «степового хана» («*dominus sampanie*») [7, с. 225–226]. Карбується монета, видаються «ярлики», формуються відносини з оточенням. З цього часу родові прізвища передається тільки нащадкам від однієї матері, що було пов'язане з гаремною культурою та поширенням офіційного від 1311 р. ісламу. Специфіка міжнародних відносин ханату зумовлювалася: 1) принципом сімейного володіння імперією; 2) правом сильнішого; 3) спадковістю ханства й правом на нього лише нащадків кланів Чингізидів, що мали «небесну санкцію» (помазаники) [7, с. 230].

З другої половини XV ст. активізується листування намісників Золотої Орди й османів, пов'язане з осадю 1369 р. тодішньої столиці Каганату Кафи, спаленням двох міст Менглі Гірея та взяттям у полон бранців. У цей час виникли титули «тудун» (татарський намісник) або «сеньйор кампанії» (європеїзована версія), пізніше, від 1568 р., з утворенням османської провінції (санджаку) перейменованого в «бейлербея» (генерал-губернатора). В улусі мешкає велика кількість семітизованого населення та вихідців з європейських земель (передусім франків), що мають назви «гебран» та «ефренджіян». Наприкінці XV–XVI ст. до Криму переселяється чимало євреїв з Іспанії, Німеччини та Туреччини [7, с. 231–234]. На Середземномор'я поширюються торгові та супровідні їм дипломатичні відносини. Вина, коров'яче масло, сіль, спеції, ікра, червона риба, льон, хутра, шкіра, тканини тощо, раби формують торговельні відносини з оточенням та специфіку розвитку економіки Кримського ханства.

Наприкінці XV ст. турецько-татарські зносини стають органічними, обидва народи долучаються до розбудови державності й активно налагоджують контакти з європейськими сусідами.

1492 р. польського короля Ольбрахта відвідали послы від турецького султана Баязида та венеціанців, що представляли інтереси різних релігійних спільнот Криму: ісламізованих та християнізованих. Турецький посол, насаджуючи інтереси своєї країни, за свідченням середньовічного хроніста О. Гваньїні, «дав немалі подарунки» й вимагав перемир'я. Після того, як християнські правителі почали

змовлятися проти Османів, посли від турецького султана прибули ще раз за підтвердженням перемир'я обопільними присягами. 1494 р. турецький посол перебував «у княжій кам'яниці на розі у Кракова, а верблюдів, яких було шістнадцять, поставив під ратушею» [6, с. 349].

Для впевненості в результативності дипломатичних відносин посли, для яких не було характерним дарувати щось, спочатку привезли підношення, а наступного разу закріпили домовленості угодою із присягою, порушення якої вважали ганебним саме поляки. Для демонстрації серйозності своїх намірів до Кракова пригнали цілий караван, котрий поставили на ринковій площі міста, для того, щоб турецька місія не залишилася непоміченою й набула розголосу. Тобто враховувалися ментальні аспекти двостороннього культурного співробітництва [6, с. 349].

На 1498 р. клятву порушили самі ж турки, котрі, об'єднавшись з татарами і молдаванами, під час хвороби короля, напали на польські міста Перемишль, Радимно, Переворськ, Ланцут [6, с. 349–350]. Метою походу була велика здобич з окреслених земель, чим військо загарбників і вдовольнилося. Далі ці ж військові утворення нападали на Поділля, міста Галич, Жидачів, Дрогобич, Самбір, незважаючи при цьому на досягнуті дипломатичні домовленості.

Протягом 1497–1505 рр. у Кримському санджаку набував військового і державницького досвіду син Баязида II — шехзаде (принц) Мехмед (тут і помер), що автоматично об'єднувало інтереси Порти і півострова. Згодом у Криму правив майбутній чоловік Роксолани Сулейман Пишний (1520–1566 рр.), що змінило культуру дипломатичних відносин з оточенням. Уже Баязид підписувався титулом «хан», те саме робили і його нащадки. Поступово формувалися принципи системи субординацій між кримськими ханами та суверенами з Османської Порти. Договірні (шертні) грамоти ставали складовою етикету посольств до Московії (Івана III) та Польщі-Литви (Казимира IV), з якими було мати відносини напряму [7, с. 237–241].

У московських дипломатичних джерелах титул «хан» перекладався як «цар», «азим» («великий»). У цій та, пізніше, османській канцелярії він тлумачився «суверенний, нікому не підлеглий». Тому в етикеті міжнародних дипломатичних зносин від 1502 р. Кримський улус став називався ханатом, тобто Царством. Цей факт свідчив про його визнання як суб'єкта дипломатичних відносин, тобто суверенної державності.

Натомість, відповідно до специфіки титулатури Кримського ханства, в османському офіційному листуванні у зверненні до українських гетьманів не використовувався термін «великий». Це вирізняло специфіку перетрактацій, наприклад, порівнюючи зі зверненнями до австрійського імператора.

В етикеті відносин із кримцями частиною промов були т. зв. «здравіці», що передували переходу до суті основної справи. Це пов'язано з релігійною традицією «хутбе» — промов мусульман, коли на богослужінні спочатку згадувалося ім'я правителя-володаря [7, 241-242].

Складовою культурних взаємин з оточенням, починаючи з Мен-глі Гірея, в Кримському ханстві стали дипломатичні шлюби, передусім з Османською Портою (класичний приклад — мати Сулеймана Пишного). Крім добросусідських та васальних відносин, де ханство намагалось контролювати тон і послідовність листування, в окремих перетрактаціях з Москвою, Литвою і Польщею етикету у зверненнях до правителів не завжди дотримували. Так, Сагіб Гірей у листі звертався до адресата Івана IV як до «московського оратая» і погрожував «запрягти його в соху та змусити сіяти золу», а ще й «копати нужники» [7, 244].

Специфічно, що офіційне листування ханату, крім хана, з часом завіряв його перший заступник — принц (шехзаде), що мав титул «калга», та другий, нурадин, кожен із яких мали власні уряди, які копіювали ханські. Верхній уряд (диван) правителя очолював великий візир (посада, що можна порівняти із сучасним прем'єр-міністром).

Складовою мирних договорів XVI ст. лишалися шерті — присяги на вірність, без яких договір не набував чинності. За неписаним законом затверджував присланих з Туреччини ханів «курултай» — з'їзд старійшин, який також вирішував питання миру та війни. Практика зворотних дипломатичних взаємин до 1700 р. визначала, що з північно-кавказьких країн, польсько-литовської держави і Московії спочатку потрібно відвідати із «поминками» Бахчисарай, а тільки після цього — Стамбул. Напрямку в цей час ханат починав вести культурні діалоги й направляти посольства до Швеції та Данії [7, с. 245–247].

Специфічна «східна» особливість виявляється в протопротокольних зносінах Криму із європейськими містами Габсбургів. Посли могли приїхати до Праги або Відня на постій під виглядом «дружніх зносин» і на кошти приймаючої сторони вимагати собі дарунки, купувати кращі товари. Кожен такий візит коштував імперській скарбниці близько 4 тис. форинтів, це було формою «прихованої данини». Деякі кримські хани намагалися «підзаробити», авантюрно приставши на службу до перських шахів. У випадках війн, розпочатих Портою, раптово не зважали на «добросусідські» відносини, вербуючи воїнів на Персію чи Туреччину, що передбачало багату здобич [7, с. 248–249].

Із середини XVII ст. в Криму після мирного договору з Московією панував військовий паритет. Традиційна політика «удавання дружби» (мудара) супроводжувалася традицією регулярних обдарувань хана й вищої знаті почесною зброєю та халатами. За непокору

турецькі султани ще в середині XVII ст. могли задушити васального правителя під час аудієнції. Поступово кримців позбавляли права самостійного підпису важливих документів, міжнародних угод.

Виховання майбутніх воїнів і державних діячів у Кримському ханстві, починаючи з династії Гіреїв, доручалося адигейцям-кабардинцям (черкесам). Зважаючи на мову та звички татар, чоловіка, котрий не набув досвіду та «гарних манер» у військовій школі, вважали в соціумі кочівників «тентеком» — людину, не гідну поваги.

Тому синів кримських ханів із дитинства віддавали на навчання до черкесів-вихователів — аталиків. Кількість останніх при кримському дворі в XVII ст. була такою, що ногайські мурзи (принци, представники аристократичних родів) відкрито висловлювали своє незадоволення Гіреям щодо утисків своїх прав. Адигейці виховували в довірених їм нащадків кримського нобілітету повагу до старших, емоційну стриманість, вірність ісламу, розуміння призначення воїна та гідності чоловіка, ставлення до протилежної статі тощо. Освіченість представників еліти кількох поколінь зумовила появу дипломатичного прошарку чиновників у середовищі кримських татар, правників, нотаурів, фахівців із європейських і слов'янських мов.

У першій половині XVIII ст. до Війська Запорозького вже іздили «примирчі комісії», постійно відбувалися періодичні дипломатичні контакти з найближчим оточенням. Після 1735-1739 рр. (завершення австро-османсько-російської війни) в Криму створене російське консульство, привід до започаткування якого пов'язувався із контролем документації, зокрема паспортів руського населення. На початку 1750-х рр. у Бахчисараї з'являється російський резидент, а також французьке консульство. З 1783 р. Кримське ханство перестало існувати під натиском військ Катерини II, що захопили півострів. 8 лютого 1783 р. ця російська імператриця видала маніфест про анексію Криму [7, с. 251–260].

Варто зазначити, що загалом до кінця XVIII ст., в гірсько-прибережних районах Криму майже все корінне автохтонне населення розмовляло на діалекті кримськотатарської мови, асимілювало спадок матеріально-художньої культури всіх етносів, що населяли півострів: греків, вірменів, італійців, ромеїв (візантійців), готоланів, тавроскіфів, кримчаків, караїмів, ногайців тощо [3].

Багато документів Кримського ханства втрачені, але співробітники бахчисарайського Республіканської кримськотатарської бібліотеки докладають значних зусиль для їх відновлення за оригіналами архівів Скандинавії, Угорщини, Польщі, Росії, Данії, Швеції, Туреччини. Подарунки кримського хана шведському королю, передані 1632 р., й донині зберігаються в Королівському військовому музеї Швеції [2].

Стосовно етикету спілкування кримських татар, то від ханського періоду збереглися традиції звертатися до старших на знак поваги

«ефенді» («господар», «пан») або «ханім» («пані»). Також із Середньовіччя використовується поширене в турецькому середовищі звернення «бей» («господар»), що нині набуває дещо насмішливого відтінку. До старших за віком у менш офіційних відносинах застосовують вокатив «ага» (дослівно: «брат») — звернення до поважної, шанованої людини. Старі завжди вирішують долю молодих, до їх думки дослухаються, особливо це стосується заручин та весілля. Для членів родини похилого віку прийнято надавати кращу кімнату помешкання, саджати за краще місце за столом. З дня шлюбу чоловік називає батьків своєї дружини «баба» (батько) та «ана» (мати). [4]. Дружина кримського татарина має подавати йому ранком каву, цілувати руку, а також мити ноги. Останнє стосувалося коханого чоловіка і в українському середовищі, зокрема на Полтавщині до XVIII ст.

Кримські татари з ханського періоду харчувалися, як й інші кочівники. Основним у їх раціоні було м'ясо коней, верблюдів, баранів, корів (зокрема в'ялене на кшталт бастурми, шашлику, кебабу тощо), буйволине, козине й кобиляче молоко та сири (бринза). З другої половини XV ст. варили «сарацинське пшоно», тобто рис, але вживали його не із сирим, а лише із кислим молоком та сироваткою. Популярними були в кримськотатарському середовищі каймак — жирні, соломки вершки з молока, а також вершкове масло (сари яг). З хмільних напоїв вживали бузу, яку готували з просяної муки й кислого молока, що називалося «катик».

Менш заможні верстви населення щодня їли товчене з водою пшоно, розводили гречку, просо та ячмінь. Хліб у чистому вигляді заміняли житніми коржиками, які пекли на олії та ніжному овечому курдючному жирі (катлама); сирними пиріжками (пенир-бореками), чебуреками, пельменями в шурпі (кашик). На солодке вживали лункум і трояндове варення.

Крім звичайної бузи (слабоалкогольного густого солодкого питва, настояному на просі та кукурудзі, що трохи забродили), поширеними напоями від ханського періоду були її різновид бал — солодкий напій з бекмеса (виноградного соку), а також різновид максима, який відрізнявся від звичайної бузи способом виготовлення. До складу деяких напоїв додавали кримський мед, який використовували замість цукру. Кримські татари зазвичай вживали каву, що стала їх національним напоєм, на відміну від чаю, який не набув тут популярності. У гірській і південній частинах Криму було прийнято смажити (із м'ясом та окремо) баклажани та гарбуз.

До столу за звичаєм подавали зелень, трави, солодкий та гострий перець, оливки, спаржу та моркву, яку також заготовляли на зиму в соленому вигляді. Інші овочі, а також фрукти, передусім кавуни та яблука, квасили. Наприкінці XVIII ст. їли, сидючи з великою лляною серветкою, що прикривала коліна. Прийнято було подавати глеки з посудинами (тазами, мисками) для омовіння рук [1].

Отже, культурні відносини Кримського ханства першої половини XIII–XVIII ст. віддзеркалюють специфічні ментально-культурні аспекти дипломатичного листування посольств та дво- або кількасторонніх домовленостей. Ознаки протоколу засвідчують особливості титулатури нобілітету і її відбиття в офіційних документах. Протягом XV–XVIII ст. остаточно сформувався етикет міжособових відносин та спілкування корінних мешканців Кримського півострова.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з порівнянням дипломатичних зносин і ділового етикету Кримського ханства та Ханського Гетьманату.

Список літератури

1. Абдулаева Г. Этикет питания крымских татар в ханский период. [Электронный ресурс] / Г. Абдулаева. Режим доступа: http://rustemek.ucoz.ru/publ/ehtiket_pitanija_krymskikh_tatar_v_khanskij_period/1-1-0-46. — Загл. с экрана.
2. Абдуллаев И. А. Возрождаемый архив: цели и перспективы [Электронный ресурс] / И. А. Абдуллаев. — Режим доступа: <http://cidct.info/uk/studii/5-6/14.html>. — Загл. с экрана.
3. Акчурина-Муфтиева Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV — первой половины XVIII (этапы развития, типология, стилистика, художественные особенности) / Н. М. Акчурина-Муфтиева. — Симферополь, 2008. — 390 с. : ил. — ISBN 978-966-174-004-3.
4. Ахунов Азат. Крымские татары: этикет — завещание предков [Электронный ресурс] / А. Ахунов. — Режим доступа: <http://www.tatworld.ru/article.shtml?article=417>. — Загл. с экрана.
5. Бекир В. «Речевой этикет крымских татар» / Татарский язык... [Электронный ресурс] / В. Бекир. — Режим доступа: <http://tatarica.narod.ru/world/language/etiket.htm>. — Загл. с экрана.
6. Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії / О. Гваньїні / упор. та перекл. з польськ. О. Ю. Мицика. — 2-ге вид., доопрац. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — 1005 с. : іл.
7. Нариси з історії української дипломатії / О. І. Галенко, Є. Є. Камінський, М. В. Кірсенко та ін. / під ред. В. А. Смолія. — К. : Вид. дім «Альтернативи», 2001. — 736 с. — ISBN 9667217-55-8.
8. Татарский мир. Крымские татары: этикет — завещание предков [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.tatworld.ru/article.shtml?article>. — Загл. с экрана.

Надійшла до редколегії 19.03.2014 р.

УДК "27-67:257.2"+"398.3:124.5"

В. О. ЧУЙКО

ХРИСТИЯНСЬКА АКСІОСКЛАДОВА НАРОДНОЇ СВЯТКОВО-ОБРЯДОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Досліджено зміни, які відбулися в аксіологічній сфері язичницьких свят під впливом християнства, за матеріалами народної обрядовості Центральної України.

Ключові слова: аксіосфера, православ'я, народні обрядові свята, сакральні персонажі.

Исследованы изменения, которые произошли в аксиологической сфере языческих праздников под влиянием христианства, на материале народной обрядности Центральной Украины.

Ключевые слова: аксиосфера, православие, народные обрядные праздники, сакральные персонажи.

Changes that happened in the axiological sphere of pagan holidays under influence of Christianity is investigating, on material folk rituals of Central Ukraine.

Key words: axiosphere, orthodoxy, folk ritual festivals, sacral personages, the mythology.

Загальновідомим є справедливе судження про те, що релігія — «... одна з органічно притаманих культурі її складових, що породжується культурою і здійснює свою функцію в її межах» [10]. У цьому контексті важливою є проблема з'ясування ціннісних трансформацій (від язичницьких до християнських) такої сфери культури, як українські народні свята й обряди.

Упродовж XVIII — XX ст. різноманітні аспекти теми впливу християнської релігії на народні свята розглядалися в численних працях істориків, філософів, філологів, етнографів і фольклористів. Проте в період до 1990-х рр. на об'єктивності її наукового аналізу позначилися суспільно-ідеологічні чинники. Так, у радянській науці основна увага зосереджувалася на соціальних передумовах і наслідках християнізації, пріоритетності нової радянської обрядовості (Ю. Бромлей, Г. Носова, В. Руднєв, Д. Угринович, А. Чертков, Т. Чумакова та ін.).

Наприкінці XX ст. розпочався принципово новий етап вивчення релігійного життя суспільства періоду IX — XIX ст., що, передусім, було пов'язано з вивільненням гуманітарних наук від штучно нав'язуваних ідеологічних настанов. Виникли можливості вільної інтерпретації джерел, розпочалася поступова інтеграція історико-археологічних, філософсько-культурологічних методів вивчення православ'я. Слід зазначити, що базові дослідження академіків Д. С. Лихачова і Б. А. Рибакова стали основою для виникнення в цей період нових теоретичних підходів до аналізу народної релігійності (Л. А. Беляєв, А. В. Карпов, А. Е. Мусін, А. В. Чернецов, Т. Д. Панова та ін.)

Однак дослідження релігійних аспектів української культури досі є узагальненими, не достатньо вивчена етнокультурна специфіка окремих регіонів, не набули належного висвітлення питання трансформації аксіологічних основ язичницької обрядовості під впливом християнства, еволюція персонажів народних свят.

Таким чином, незважаючи на проведені дослідження, проблема розуміння міжрелігійних контактів у системі народної обрядової культури ще не вирішена. Особливо це стосується аспекту трансформації

аксіологічних основ язичницьких обрядових свят у контексті християнства. Розробці цієї теми і присвячено статтю.

Її мета — дослідити зміни в аксіосфері українських народних свят у період IX — XIX ст. під впливом християнського вчення, що передбачає вирішення таких завдань:

- уточнити значення термінів «язичництво», «язичник», «поганин»;
- простежити зміни, які відбулися в аксіосфері народної святкової обрядовості під впливом християнства;
- виявити основні християнські цінності, персоналії, якими збагатилася народна обрядовість.

Стародавньою вірою русичів було язичництво. Це поняття охоплює широкий спектр вірувань народу: уособлення природи, віру в духів, культ предків, тотемізм, магію, чаклунство, знахарство і є сукупністю світоглядних поглядів і уявлень, звичаїв та обрядів, відтворюваних протягом багатьох століть. Термін «язичництво» використовується в сучасній науковій літературі, але слід зазначити, що і релігієзнавці, і мистецтвознавці висловлюють різні, часто протилежні, думки щодо його семантики й походження. Відомий український філософ М. Драгоманов трактував термін «язичницький» як національний, крайовий [1]. Іван Огієнко (митрополит Іларіон), видатний український учений-богослов, державний і культурний діяч, пропонує таке тлумачення цього терміна: «...кожний не грек або римлянин, який говорив іншою мовою, звався варваром; наше старе язичник; а що варвари звичайно були охрещені, тому скоро язичник стало визначати нехристиянина» [9, с. 17]. У літописах віра давніх русів перед прийняттям християнства називається язичництвом. Це слово, на думку деяких учених, походить від латинського *paganus* («селянин, селянський»). Митрополит Іларіон зазначає, що слово поганин (язичник) увели чужинці — греки з огляду на те, що сільський житель був споріднений з природою, духами, культом предків, їх віруваннями, обрядами і традиціями, тобто був язичником. Однак у мові давніх русів є слово «споганити», яке означає зганьбити, принизити. Етнолог Г. Лозко пише, що, відповідно до мовних етнічних традицій, у розумінні давніх русів «поганин» — це той, чію віру неважали (споганили). Г. Лозко вказує на неприпустимість використання слова «поганство» стосовно віри наших предків, оскільки воно має негативно-емоційне забарвлення [8, с. 235]. Науковець вважає, що для визначення дохристиянської культури наших пращурів слід використовувати слово «язичництво». Цей термін в сенсі дохристиянських вірувань українського народу, певної світоглядної системи, яка позначалася на всіх сферах культурної діяльності, зокрема і на святах, використовували Б. Рибаків, Н. Велецька, М. Дмитренко, В. Гнатюк та інші вчені. Язичництво не зникло з прийняттям християнства, а ще тривалий час існувало паралельно з ним. Зокрема,

М. Карамзін в «Історії держави Російської» писав: «... язичництво панувало в деяких країнах Росії до XII століття» [2, с. 154]. Досліджуючи язичництво стародавніх слов'ян, Б. Рибаків [14] зазначав, що феномену притаманна еволюційність: нове не витісняє старе, а нашаровується на нього, додається до нього. Великий масив фольклорно-етнографічних досліджень авторів: М. Костомарова [5], І. Нечуя-Левицького [11], О. Потебні [12]. С. Килимника [4], О. Курочкіна [6] і багатьох інших, ознайомлює нас із річним циклом язичницьких святково-обрядових дійств.

Господарське життя людини визначало напрям виробничого святково-обрядового циклу. Аграрні свята й обряди приурочувалися до певних моментів річної зміни сезонів (зимові, весняні, літні, осінні). Відповідне групування обрядів, пов'язаних з підготовкою до посіву, весняних польових робіт, вигону худоби на пасовища, осіннього збирання врожаю, — зумовлювалося послідовністю сільсько-господарських робіт. Увесь річний цикл язичницьких свят відповідав сонячному календарю, а найважливіші ритуальні дії відбувалися в дні зимового і літнього сонцевороту. Основними персоналіями стародавніх свят були Ярило, Коляда — утілення сонця (як відомо, наші предки поклонялися сонцю[11]), а також Масляна (Зима), Весна, Тополя (Куст), Купало, Марена та ін. Їх уславлювали або зверталися до них з проханнями, чекали якихось благ (щедрого врожаю, приплоду худоби тощо).

З утвердженням християнства відбулося переоцінювання багатьох цінностей, притаманних язичницьким святам. Як описували іноземні мандрівники і християнські священики [9], дохристиянським обрядам були властиві оргаїстичність, надлишкова розкутість, побутова магія. Християнська мораль осуджувала магію, оскільки та надає можливості людині вважати, що вона в змозі вплинути на природу і надприродне. На відміну від цього, релігія ґрунтується на тому, що змінювати все може тільки Бог («На все воля Божа»).

Деякі язичницькі свята супроводжувалися обходами оголених жінок навколо поля (оранка й засівання нив), ритуальними зляганнями (на «Купала» та ін.) [13, с. 233].

Християнство акцентувало на понятті сорому. Оголення тіла стало розумітися як «соромницька», гріховна дія. Ритуальні язичницькі ігрища нищівно критикували церковники. Стародавні магичні обряди стали поступово забуватися. Під впливом християнської моралі сам князь Володимир, хреститель Русі, позбувся своїх дружин і численних наложниць.

Святково-обрядова сфера русичів поступово трансформувалася під впливом християнської церкви, набула нових цінностей та соціального забарвлення. Церковний культ — це зовнішнє символічне втілення системи високих моральних якостей, сформованих ще в старозавітному Декалозі й суттєво збагачених у Нагірній проповіді Ісуса

Христа — стали нормативною основою християнської теології та етики.

Церковники доклали немало зусиль для того, щоб відвернути людей від язичництва. Для цього, зокрема, язичницькі божества та міфи заміщувалися новими християнськими легендами й персоналіями. Перероблення міфологічного ядра свята відбувалося за принципом аналогії. Так, язичники святкували день Рая (Ураю, Ярія) як початок літа й активних аграрних дій. У цей день виганяли худобу на пасовище, вшановували свійських і диких тварин. Основою для свята був міф про воротаря Рая, який чарівними ключами відкриває небесну браму, пускаючи на землю росу. Християни оголосили стародавнє свято днем святого Юрія (6 травня). Ім'я «Юрій» походить від грецького Георгій і означає «землероб». Цього святого вважають покровителем землеробства і тваринництва. Поступово у свідомості народу персону святого Юрія зовсім затьмарила язичницького Рая (Ярія) і християнський образ перейняв на себе його функції.

7 липня — різдво Іоанна Хрестителя. В уявленнях християн — він — один із провісників приходу месії, безпосередній попередник Ісуса Христа. Іоанн здійснював на річці Йордан обряд «хрещення для прощення гріхів» (Мк. 1, 4; Лук. 3, 3). Тобто чітко простежується зв'язок цього святого з водою. Персона Іоанна замістила стародавнього Купала (Купайла), день якого припадав на час літнього сонцестояння. У язичників це було величне свято сонця й води, багато його ритуалів були пов'язані саме з водою. Давнє свято відоме нині в народі як «Івана Купала», у якому неподільно поєднали архаїчні ритуали та вшанування Іоанна Предтечі, котрий позиціюється церквою як образ аскета — пустельника, ревнителя віри. Язичницьке уявлення про сонцеворот (своєрідне «зменшення» сонця, його осіннє згасання), що відбувався в цей день, відобразилося в легенді, згідно з якою Іоанн сказав Ісусові при зустрічі: «Тобі належить звеличуватися, а мені зменшуватися».

Самого Ісуса народ порівнював із «Сонцем правди» або ж просто із Сонцем. З давніх-давен люди вірили, що небесні світила — очі божеств. З утвердженням християнства вони побачили в Сонці відблиск обличчя Божого, стали порівнювати Сонце з оком Божим, а Христа називати сонцем. У язичників існувало в день весняного рівнодення свято «Великдень». Уважалося, що сонце набуває в цей день великої життєдайної сили, ніби «відроджується». Християни стали святкувати в цей день Пасху — день Христового воскресіння.

Поступово сформувався новий християнський календар народних свят із вшануванням християнських святих. Розглянемо деякі з них: 22 травня — весняний Микола. У народному календарі, як відомо, існують два дні Миколая: зимовий (19 грудня) і весняний (22 травня). Святий Миколай у християнській аксіосфері — символ доброти, допомоги нездоленим. Він був реальною людиною й жив у другій половині

III ст., прославившись надзвичайною добротою до всіх людей. Згідно з народною традицією, святий Миколай 19 грудня обдаровував слухняних дітей.

7 грудня — День святої Катерини. Вона все своє нетривале земне життя проповідувала вчення Христа, за що і була страчена царем-язичником. Образ Катерини символізує непорочність, самопожертву в ім'я віри. У народній традиції 7 грудня ознаменовується вечорницями.

13 грудня — День святого Андрія Первозваного. Після зішестя Святого Духа на апостолів святий Андрій вирушив проповідувати віру Христову по берегах Чорного моря, пройшов Понт, Віфінію, Іверію і проповідував свою у Скіфії (нинішній Україні). На своїй батьківщині Андрія засудив цар-язичник до розп'яття. Святий не втратив мужності навіть перед власною стратою і гідно прийняв її. У народній традиції 13 грудня відзначається Андріївськими вечорницями («Калита»).

Поєднання християнських традицій із язичницькою святковістю не зруйнувало обрядово-пісенного пласту народних свят, який є відображенням нашої етнічної ментальності. Але церква доклала немало зусиль, щоб збагатити свята новими пісennими текстами з християнською спрямованістю. Християнські колядки, щедрівки створювали братства, діяльність яких почала активізуватися ще з XV ст., та учні слов'яно-греко-латинських шкіл. Період XVII — XVIII ст. надає приклади літературної обробки обрядових пісень членами шкільних братств. Зокрема, донині збереглося багато текстів, створених учнями Києво-Могилянської Академії. Це вже були зразки творчості, збагачені християнськими символами, образами Христа, Божої Матері, святих. На західноукраїнських землях таку саму роботу виконали ченці Почаївської лаври. Християнські персоналії зумовлювали і нову аксіологію обрядодій, несли із собою поняття милосердя, добра, захисту знедолених.

Для означення поєднання язичництва й християнства в народному сприйнятті виник термін «двовір'я», який уперше використав Феодосій Печерський (XI ст.) для характеристики нового на той час явища — поєднання обох релігій (язичництва і православ'я) у світогляді та звичаях народу.

Руські люди не прийняли християнства в його візантійському варіанті, а переробили його відповідно до своїх стародавніх уявлень. Саме тому нова віра дістала назву «православ'я». Давні русичі уявляли собі світ тричастинним [8, с. 177]: верхній, де жили боги, — світ Праві; в середньому, Яві, — люди, а в нижньому, Наві, — мертві. У давнину слово «славлення» означало богослужіння. Богів не просили, а тільки «славили», підтримуючи таким чином постійний зв'язок з їхнім світом і отримуючи при цьому необхідні духовні сили. Уявлення про світ богів, як про світ Праві було в наших предків

настільки вкоріненим, що й у визначенні нової віри — християнства — вони використали звичне «православ'я» (від Прав + славити), що означало славити Прав, тобто світ Богів.

Синкретизм (у перекладі з грец. - поєднання) християнства і язичництва ґрунтувався на тому, що народ відібрав і поєднав у православ'ї все краще, що було в аксіосфері обох релігійних систем. І це сталося не випадково. Так, ще на початку 1860-х рр. О. П. Шапов [3, с. 20] установив, що в народних уявленнях про створення світу і людини християнські догмати сплітаються з космогонічними міфами й мають древні індоевропейські корені.

Ф. М. Достоевський у «Щоденнику письменника» відзначав близькість учення Христа ментальності простих людей. Він писав, що пригноблений народ прийняв Христа — Утішителя «у свою душу навіки» [14].

Православна релігійна свідомість зберегла язичницьке світовідчуття, але головні орієнтири (уявлення про світобудову, етика) стали християнськими. Християнські свята, завдяки новим міфологемам, долучали людей до «вищих», сакральних цінностей. Мета християнської ціннісної системи — указати місце людини у світі, по-новому розкрити смисл її буття.

Релігійна свідомість характеризується традиційністю засобів передавання від покоління до покоління, стабільністю і стереотипністю форм існування; своєрідною субординацією нормативного, емоційного й концептуального компонентів, де основним є регулятивно-емоційний комплекс; особливу роль у цьому разі відіграють обряди, які ефективно закріплюють релігійні вірування в кожному новому поколінні.

Цілеспрямоване повторення під керівництвом «братств», тепер уже по-християнськи зорієнтованих народних свят спричинило утворення механізму наслідування, що потім спрацьовував автоматично й ефективно, не потребуючи раціонального пояснення.

Якщо пригадати головних персонажів язичницьких свят (Купала, Коляду, Марену тощо), то можна перекоонатися, що в них немає антропологічної ціннісної складової, тобто таких людських рис, як милосердя, правдивість, вдячність, гостинність тощо. Наприклад, Купало втілює тільки стихію вогню і є сонячним божеством; Коляда символізує сонце-дитину; Марена — водну стихію і т. д. В обрядах язичницьких свят не акцентувалося на якихось позитивних рисах головних їхніх героїв. Але під впливом християнського вчення у святах почали виникати нові гуманістичні мотиви, які слугували ціннісними орієнтирами для людей. Так, святкуючи Миколая (22 травня і 19 грудня), ми вшановуємо цього святого і пригадуємо, що Миколай є втіленням милосердя, благодійності, сором'язливості й інших чеснот; святий Юрій (Георгій) — символ мужності та непохитності; свята Катерина символізує відданість вірі. Антропологічні риси

християнських святих роблять їх зрозумілішими людям, викликають бажання наслідувати.

Таким чином, аксіосфера народних обрядових свят збагатилася християнським милосердям, толерантністю, прагненням до духовного самовдосконалення, ідеалами віри. Змінилася і сама «картина світу» народу, що теж набуло втілення у святах. Вона стала «богоцентричною», тому що найвищою цінністю в християнстві є Бог — Творець усього сущого на землі, Промислитель (без Божого промислу світ не зміг би існувати і перебувати в порядку, тому Бог — не тільки початок світу, але й світопорядку).

Християнство по-особливому тлумачило такі явища, як смерть, страждання, несправедливість. Церква висунула ідею про спасіння душі й воскресіння праведників, таким чином давши людям велику надію на здійснення одного з ідеалів людства — настання царства справедливості, «царства Божого на землі».

Слід зазначити, що період утвердження християнства супроводжувався в народній святковій обрядовості поступовим витісненням язичницької міфології, символіки, культів. Із затвердженням нових релігійних цінностей замінювалися і персоналії, і загальна міфологічна концепція свята (міф про Купала поступився різдву Іоанна Хрестителя, народження Коляди — різдву Ісуса Христа). Усунувши язичницьку, панівне місце посіла християнська символіка (ікони, хрест, Віфлеємська зірка, Плащаниця тощо).

Упровадження християнства в слов'янських землях унеможливило офіційне існування язичництва. Стародавні божества стали розглядати як негативні. Нижні ж рівні слов'янської міфології (віра в духів, лісовиків, водяних, русалок тощо) виявилися набагато стійкішими і створювали складні поєднання з домінуючою християнською релігією.

Відомий славіст, філолог, фольклорист М. І. Толстой висловив свої ставлення на проблему народної релігійності. Він зазначив, що християнство лише частково знищило достатньо вільну і дещо аморфну структуру язичництва, поставило його в інші умови і підпорядкувало своїй значно вищій ієрархії цінностей [17].

Історично склалося так, що християнство сформувалося як основна релігія українців, яка зумовила особливості духовного життя спільноти. Протягом сторіч нова християнська віра складалася як особлива аксіологічна система, яка нашаровувалася на попередні вірування народу.

Отже, можна підсумувати: християнство підняло народну святкову обрядовість на новий еволюційний щабель розвитку, збагативши такими загальнолюдськими цінностями, як: милосердя, любов до ближнього, прагнення до самовдосконалення, добродійності тощо.

Православ'я значною мірою вплинуло на формування національної культури, характеру і менталітету українців. Християнські

цінності почали функціонувати в духовній, особистісній та соціальній сферах життя держави.

У подальшому передбачається дослідити своєрідність прояву духовних констант етносу в діячості народних свят.

Список літератури

1. Драгоманов М. П. Вибране / М. П. Драгоманов. — К. : Либідь, 2001. — С. 51–93.
2. Карамзин Н. М. История государства Российского / Н. М. Карамзин. — М. : Терра-Книжный Клуб, 2009. Т. 1. — 1024 с.
3. Карпов А. В. Язычество, христианство, двоеверие: религиозная жизнь Древней Руси в IX–XI веках / А. В. Карпов. — СПб. : Алетейя, 2008. — 184 с.
4. Килимник С. І. Український рік у народних звичаях. Факс. Вид. / С. І. Килимник. — К. : Обереги, 1994. Кн. 1. Т.1: Зимовий цикл. — 393 с. ; Т. 2: Весняний цикл. 525 с.
5. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. — К. : Либідь, 1994. — 384 с.
6. Курочкін О. В. Новорічні свята українців. Традиції і сучасність / О. В. Курочкін. — К. : Наукова думка, 1978. — 159 с.
7. Літопис Руський / За Іпатським списком; пер. Л. Махновець. — К. : Дніпро, 1989. — С. 29–173.
8. Лозко Г. С. Українське народознавство / Г. С. Лозко. — 3-е вид. — Х. : Див, 2005. — 472 с.
9. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Іларіон Митрополит. — К. : Обереги, 1992. — 424 с.
10. Михновський Д. В. К постановке проблемы взаимоотношений религии с культурой / Д. В. Михновский // Культура и религия : сб. трудов. — Л., 1977. — С. 7–30.
11. Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології / І. С. Нечуй-Левицький. — К. : Обереги, 1992. — С. 33–95.
12. Потебня А. А. О купальских огнях и сродных ними представлениях / А. А. Потебня // Древности : археологический вестник. — М., 1968. — №2. — С. 68–116.
13. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 1999. — 288 с.
14. Розанов В. В. О Достоевском / В. В. Розанов // Вопросы философии. — 2005. — №2. — С. 3–12.
15. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М. : Наука, 1981. — 608 с.
16. Смирнов М. Ю. Мифологическое сознание и религия. Теоретико-методологическое исследование: автореф. дис. ... докт. филос. наук / М. Ю. Смирнов. — СПб., 2002. — С. 22.
17. Толстой Н. И. Христианизация как фактор усложнения структуры древнеславянской духовной культуры / Н. И. Толстой // Введение христианства у народов Центральной и Восточной Европы. Крещение Руси. — М., 1987. — С. 52.

Надійшла до редколегії 04.03.2014 р.

ХРЕСТОПОДІБНІ ЗНАКИ НА ТРАДИЦІЙНІЙ КЕРАМІЦІ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ Й СЕМАНТИКА

Охарактеризовано історію побутування хрестоподібних знаків на кераміці Лівобережної України останньої третини VII тис. до н. е. — першої третини XX ст.

Ключові слова: *хрести, свастики, кераміка.*

Охарактеризована история использования крестовидных знаков на керамике Левобережной Украины последней трети VII тыс. до н. э. — первой трети XX века.

Ключевые слова: *кресты, свастики, керамика.*

The characteristic of the history of the use of cross-shaped marks on ceramics Left Bank Ukraine during the late 7th millennium B.C. - the first third of the 20th century A.D.

Key words: *crosses, swastikas, ceramics.*

Лівобережна Україна — своєрідний регіон зі складною історією й багатими традиціями народного мистецтва, зокрема гончарства, що розвивалося, як і загалом культура регіону, хвилеподібно (чергувалися періоди піднесення, стагнації та занепаду) [27]. Здебільшого, в періоди піднесення та стагнацій, місцеві майстри виготовляли кераміку із зображеними хрестами. Це єдині з багатьох елементів орнаментів, тлумачення семантики яких зафіксовано етнографами безпосередньо від майстрів і користувачів. Реліктовий звичай нанесення їх на глиняні вироби з магічною метою зберігався на території Дніпровського Лівобережжя й у першій третині XX ст., коли символіка інших елементів орнаментів українських народних виробів була забута, навіть найсемантичніше навантажених — рушників [24, с. 26–27]. Факт збереження в народній пам'яті тлумачення значення саме хрестів пояснюється їх подібністю до головного християнського символу.

Семантика зображень прямих чотирикінцевих хрестів на посудинах, пов'язаних із молочним господарством («гличиках»), детально висвітлена в працях Миколи Сумцова [19, с. 38], Євгенії Спаської [18, с. 35–41], Олеся Пошивайла [14, с. 270–273] і Костянтина Рахна [17, с. 120–128]. Але жоден зі згаданих дослідників не простежив ретроспективу використання цих елементів, не охарактеризував значення подібних зображень на інших видах глиняного посуду. Дещо ширше коло виробів з хрестами на українській кераміці розглянуто в дослідженнях Галини Івашків [7, с. 74–77, 196–226]. Але і в них матеріали Лівобережної України охарактеризовано поверхово. Опубліковано також кілька узагальнюючих археологічних праць [8; 11; 13; 28], однак у них надано інформацію лише про окремі пам'ятки, культури, періоди. Тому вважаємо тему цієї статті актуальною. Мета: узагальнити інформацію про історію побутування хрестоподібних знаків на традиційній кераміці Дніпровського Лівобережжя та їх семантику.

Упродовж понад восьмитисячолітньої історії гончарства на території Лівобережної України в орнаментатії глиняних виробів використовувалося кілька груп хрестоподібних знаків. Перша і найчисельніша — прямі чотирикінцеві хрести.

Більшість таких знаків зафіксовано на кераміці: XIX — першої половини XX ст., VIII — початку XIII ст., VII-V ст. до н. е., XVI-XV ст. до н. е. Рідше вони використовувалися у XVIII ст. [10, с. 159, рис. 1:4; 23, с. 63, рис. 18:3], а з окремих часів, наприклад, другої половини XIII-XVI ст., не відомі взагалі.

Упродовж XIX — першої половини XX ст. хрести (одиничні прямі чотирикінцеві) здебільшого наносилися на шії глечиків для утримання й відстоювання (з метою збору вершків) молока. Техніка їх зображення відповідала орнаментальним традиціям, властивим гончарному центру, в якому виготовлялися ті чи інші посудини. Відповідно, більшість таких знаків намальовано ангобами. Лише на глечику першої половини 1920-х рр. із с. Шатрище (Чернігівщина), основний орнамент якого було нанесено за допомогою лискування і прокочування штампом, хрест був удавлений [18, с. 36-37]. Іноді хрести впродовж XIX — першої половини XX ст. гончарі зображували на посудинах, не пов'язаних з молочним господарством — тиквах і мисках [12, с. 17; 23, с. 66]. Одиничні прямі хрести відомі й на кераміці, знайдених на археологічних пам'ятках регіону: денцях мисок черняхівської археологічної культури (III-IV ст.), вусі глечика салтівської археологічної культури (VIII ст.), стінках горщиків з ритуальних комплексів і внутрішньої поверхні окремих сковорідок IX — початку XI ст. Такі знаки головні серед тавр на денцях посуду салтівської (VIII-IX ст.) та давньоруської (XI — перша половина XIII ст.) археологічних культур [25, с. 122, 132, 181]. У VII-V ст. до н. е. одиничні хрести були також поширені на кружалах для веретен, блокоподібних і котушкоподібних виробів [28, с. 108-112], а в IV-V ст. — кружалах [25, с. 119].

Окрім того, що хрести зображали одиничними, вони використовувалися в складних композиціях, наприклад, на посуді зрубної археологічної культури (XVI — XIV ст. до н. е.), які детальніше охарактеризуємо нижче.

Другим поширеним різновидом хрестоподібних знаків були навскісні чотирикінцеві, які зазвичай належали до складу складних орнаментальних композицій, зокрема доби неоліту (V тис. до н. е.), бронзи (XXVI-XVIII ст. до н. е.), роменської археологічної культури (IX-X ст.). У зрубній археологічній культурі такі знаки активно використовувалися в піктографічних та «календарних» орнаментах. Оригінальні за формою навскісні хрести («з крючками») наносили представники бондарихинської культури (XII — перша половина VIII ст. до н. е.) [25, с. 51, рис. 11:13, с. 66, 86, рис. 41:4, 5, с. 89, рис. 44:11].

Третім, але менш численним, різновидом хрестоподібних знаків були свастики, які зазвичай використовували у вищезначених періодах, окрім найпізнішого. На кераміці XIX — поч. XX ст. самостійних свастик не виявлено. Лише гончарі Опішні (Полтавщина) іноді поєднували поширений у місцевих розписах мисок елемент «подвійна лиштва» у свастикоподібній композиції (свастичну форму в ній мали фон й орнамент), що називалася — «подвійна лиштва навхрест» [22, с. 24, рис. 214].

Активне використання свастик розпочалося під час розвитку зрубно-археологічної культури, де вони зазвичай належали до складних композицій. Найбільше їх віднайдено на багатoorнаментованих посудинах раннього етапу її розвитку (XVI–XV ст. до н.е.) [13, с. 26], найімовірніше, культових. Зображали свастики з лівосторонньою та правосторонньою орієнтацією кінців, самостійними або вписаними в ромби чи трикутники. Розташовували під прямим чи гострим кутами до горизонтальної поверхні [2, с. 248, рис. 89:4; 9, с. 80, 88, рис. 4, 13; 13, с. 14, 16, рис. 1, 2, 6]. На кількох посудинах раннього етапу зрубно-археологічної культури в зображеннях зі свастиками є підстави вбачати піктограми. Поодинокі свастикоподібні зображення виявлено на посуді бондарихинської культури [5, с. 192, рис.3; 13, с. 14, рис. 1, 2; 25, с. 89, рис. 44:1, с. 182-184].

Свастики використовувалися в VI–IV ст. до н. е. (скіфський час). Їх зображали або на невеликих (висотою 8 та 5 см) посудинах (відомі дві), або на зрізанобіконічних кружалах для веретен (відомо два). На посуді зображення мають ознаки піктограм. На одному з кружал свастикоподібний знак розміщено хвилястою лінією з чотирьох ланок, яка якщо дивитися зверху, є хрестоподібною.

Вироби зі свастиками (невеликі посудини та кружала) виявлено також на пам'ятках III–V ст. н.е. [25, с. 172, рис. 100].

Інший період використання свастик — доба Русі. У цей час вони були непоодинокими серед тавр на денцях посуду [11].

Четверта група хрестоподібних знаків — близькі за обрисами до пізніших «мальтійських» хрестів. Спільною їх ознакою є п'ятичастинність. У центрі давні майстри, переважно, зображували ромб. На його вершинах — трикутники чи кутоподібні елементи, сторони яких продовжують сторони ромба. Вільні вершини іноді завершували округлими вдавненнями. Геометричні фігури, з яких складаються хрестоподібні знаки, були незаповненими, або їх горизонтально, навскісно чи сітчасто штрихували. На досліджуваній території «мальтійські хрести» представлені на пам'ятках Поворскля, переважно другої половини VIII ст. до н.е. Можливо, використовувались і на початку VII ст. до н. е. [8, рис. 4; 26, с. 325–327].

П'ятий — класичний православний восьмикінечний хрест — зображений на рідкісній мисці «на коливо» кінця XIX — початку

XX століття [15, с. 343]. Відрізняється не лише формою, а й місцем у композиції (розташований по центру, домінує над іншими).

Тяглої традиції у використанні жодного різновиду хрестоподібних знаків для орнаменталізації кераміки Лівобережної України не простежується. Помітно, що побутовали вони впродовж певних історичних періодів (найдовше — кількасотлітніх), після яких розпочинався період, у який хрестоподібних знаків не виявлено або ж вони були рідкісними.

Питання про причини періодичного виникнення хрестоподібних елементів в орнаментах місцевого населення є складним. Найпростіше віднайти відповідь на нього для новітнього часу — свастикоподібні зображення виникли на опішнянській кераміці внаслідок ускладнення місцевих композицій орнаментів. Прямі чотирикінцеві хрести — явище іншого типу. У XX ст. мешканці багатьох населених пунктів колишньої Гетьманщини вірили, що такий знак на глечику оберігатиме молоко в ньому від порчі відьмами [19, с. 38] або вважали, що в такому виробі буде кращий «збір» вершків [18, с. 38–39].

Євгенія Спаська детально описала обставини нанесення прямих хрестів на посуд. 1926 р. вона опитала одного з найстаріших гончарів с. Шатрище Новгород-Сіверського повіту і з'ясувала, що хрест він зображав лише раз на рік — «у збірну чи Федорову суботу» (суботу першого тижня Великого посту), коли правилася служба в церкві, приблизно від її середини до кінця (період, що орієнтовно міг тривати від 30 хвилин до 2 годин) [18, с. 38–39]. Дослідниця простежила паралелі між сутністю свята й очікуваним від зображення ефектом. Збірна субота в народному календарі вважалася важливим моментом концентрації життєвих благ [18, с. 41], тому люди вірили, що і у виготовлених цього дня глечиках, позначених хрестиками, концентруватиметься більше вершків.

Зображення аналогічних хрестів на тогочасних посудинах, не пов'язаних з молочним господарством [12, с. 17; 23, с. 66], очевидно, свідчить про їх загальнообереговість, що також доводять етнографічні матеріали. Наприкінці XIX ст. записано відомості з Куп'янського повіту Харківської губернії про те, що господиня, «складаючи борщ у новий горщик, його попередньо перехрестить і напише зовні на дні і на боках п'ять хрестів. Хрести пишуть крейдою або вугіллям» [3, с. 273]. Зображення оберегових хрестів (для захисту садиби від блискавки і нечистої сили) з цією метою наносилися і на інші предмети. Наприклад, на Хрещення — освяченою крейдою на двері, ворота, вікна, передні кути будівель, на Чистий Четвер — димом освяченої («страсної») свічки на одвірки, балки, сволоки тощо [25, с. 180].

Знайдені глечики із зображеними на шиях хрестами в об'єктах XVIII ст. [10, с. 159, рис. 1:4; 23, с. 63, рис. 18:3] дозволяють дійти висновку про те, що на території Гетьманщини традиція зображення прямих хрестів з обереговою метою існує принаймні з доби козацтва.

Очевидно, саме береговий сенс вкладали в зображення одиничних хрестів на посуді й жителі Лівобережної України давніших часів. Семантика прямих хрестів, що використовувалася в складних композиціях, очевидно, була іншою.

Класичний православний восьмикінечний хрест, зображений на мисці «на коливо» кінця XIX — початку XX ст. [15, с. 343], що використовувався в поминальному обряді, підкреслював його сутність, нагадував про смерть і воскресіння.

Про семантику свастик на давній українській кераміці досі тривають суперечки, а будь-які висновки щодо неї за нинішнього рівня розвитку наукових досліджень — гіпотетичні. Хоча підстав сумніватися в наявності в таких знаках певного змісту немає, про що опосередковано свідчить факт нанесення їх лише на окремі, рідкісні вироби (посуд і кружала), але неодноразове, в різні періоди, використання в піктографічних зображеннях. Нині існує значна кількість гіпотез щодо значення свастик символу, зокрема діаметрально протилежних [1]. Найпоширенішою є та, що свастикоподібні знаки — солярні, на нашу думку, на окремих давніх глиняних виробах з території України їх символіка була саме такою, тому складний малюнок на посудині зрубної культури з уписаними в трикутники (11 штук) свастиками (дві лівосторонні й одна правостороння) можна інтерпретувати, як символічне зображення року, де свастиками позначали певні періоди [9, с. 88, рис. 13]. Можна припустити, що лівосторонніми свастиками позначалися місяці, коли відбувалися весняне й осіннє рівнодення, а правосторонньою — літнє сонцестояння. Трикутники, в яких не міститься хрестоподібних знаків, у такому разі припадають на період, коли сонце «світить та не гріє» — зиму. Підтверджують вірогідність цього припущення відомості про те, що в народів Індії, у період, близький до часу створення аналізованих виробів, сонце асоціювалося з птахом. Знак свастики із загином кінців уліво символізував політ сонячного птаха на північ восени і взимку, а із загином вправо — навесні, влітку — на південь [4, с. 122]. Цікаво, що схожі на птаха хрести із загнутими кінцями відомі на кружалі VI–IV ст. до н. е. зі Східного укріплення Більського городища [16, рис. 3:12] та посуді пізнього етапу існування роменської археологічної культури (IX ст.) з Полтави [20, с. 51–59]. У другому разі горщик з таким знаком умазано в черинь печі ще з двома орнаментованими посудинами. Очевидно, господиня житла використовувала спеціально виготовлений і декорований посуд у ритуалі, з метою вбезпечення сім'ї від нещастя [25, с. 181–182].

Солярну символіку є підстави вбачати і в зображенні на посуді, виявлений у могилі біля с. Кириківка (Сумщина) [13, с. 14, рис. 1, 2]. Воно складається з 12 свастик: 9 — правосторонніх і 3 — лівосторонніх, що можуть символізувати зимові місяці.

Аргументованою є гіпотеза щодо символіки зображення з одичною свастикою на посудині з поховання біля с. Новоселівка (Луганщина). У ньому вбачається «знаковий запис перемоги Індри, позначеного свастикою, над змієподібним Врітрою» [13, с. 16]. Слід додати, що в індійській міфології сонце вважалося оком Індри [21, с. 533].

Найпевніше етап проникнення хрестоподібних знаків на територію Дніпровського Лівобережжя можна окреслити щодо «мальтійських хрестів». Спочатку (IX ст. до н. е.) це своєрідне поєднання геометричних фігур використовувалося на кераміці із сучасної території Італії. У середині VIII ст. до н. е. — виникло в Південно-Східній Європі (басейн Середнього Дністра, другий етап розвитку культури Басараб). Дещо пізніше (із середини до третьої чверті VIII ст. до н. е.) набули поширення в Середньому Подніпров'ї. На Правобережжі Дніпра — на пам'ятках типу Жаботин-П, на Лівобережжі — поселеннях Поворскля. Дослідники тогочасних археологічних пам'яток Марина Дараган і Майя Кашуба пояснили поширення цього символу разом із комплексом новацій у галузі матеріальної й духовної культури — міграціями невеликих колективів, переміщенням окремих індивідуумів, ідей тощо із Середньодністровського басейну [6, с. 471]. Але найвірогіднішою є версія про міграцію невеликого колективу, який приніс із собою нові для Середнього Подніпров'я традиції формотворення та декорування кераміки й уявлення, з нею пов'язані.

Нині більшість дослідників дотримують думки, що «мальтійські хрести» — антропоморфні чи зооморфні символи. Це твердження конкретизують унікальні зображення. Наприклад, на черпаку з жертovníка поселення Лихачівка (Полтавщина) хресту надано виразної антропоморфності завдяки зображенню вгорі «головного убору з різками, що закінчуються «курчими лапками» [26, рис. 2: 16, 20]. Зображення «мальтійських хрестів» віднайдено на посуді специфічної форми, пристосованій для зачерпування і споживання напоїв (очевидно, алкогольних) — черпаках та окремих посудинах для зберігання цих напоїв — корчагах. Н а нашу думку, ці вироби використовувалися під час певних обрядів землеробського циклу, спрямованих на сприяння родючості, плодючості [26, с. 332–333]. Саме підсилювати цей вплив, символізуючи божественну істоту, якій приносили жертву під час обряду, могли хрестоподібні зображення.

Отже, багата символіка знаків простої форми — хрестів — на кераміці Лівобережної України свідчить про древні дохристиянські корені обряду його нанесення. Нині є підстави стверджувати, що ці знаки, як елементи орнаментів кераміки на досліджуваній території, використовувалися епізодично, очевидно, під впливами зовні. Найімовірніше, вони мали обереговий сенс, символізували сонце-теплородючість-благодать.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з детальнішим вивченням механізмів поширення і зникнення різних видів хрестоподібних знаків на досліджуваній території.

Список літератури

1. Багдасаров Р. Свастика: священный символ. Этнорелигиоведческие очерки / Роман Багдасаров. — М. : Белые альвы, 2002. — 432 с.
2. Берестнев С. И. Восточноукраинская лесостепь в эпоху средней и поздней бронзы (II тыс. до н. э.) / С. И. Берестнев ; под ред. Я. П. Гершковича. — Х. : ПФ Амет, 2001. — 264 с.
3. В. Щ. Пища и питье крестьян-малороссов с некоторыми относящимися сюда обычаями, повериями и приметами / В. Щ. // Этнографическое обозрение. — 1899. — №1. — С. 266–322.
4. Голан А. Миф и символ / А. Голан. — М. : Русслит, 1993. — 375 с.
5. Давня кераміка України: археологічні джерела та реконструкції. — К. : Тов. «Коло-Ра», 2001. — Ч.1. — 264 с.
6. Дараган М. Н. Начало раннего железного века в Днепровской Правобережной Лесостепи / М. Н. Дараган. — К. : КНТ, 2011. — 848 с.
7. Івашків Г. Декор української кераміки XVI — першої половини XX століть / Галина Івашків. — Львів, 2007. — 544 с.
8. Кашуба М. «Чудесные знаки» галлыштатского периода в Юго-Западной Европе и Северном Причерноморье: 1. Мальтийский крест / Майя Кашуба, Дараган Марина // Studia archaeologiae et historiae antiquae. — Chişinău : Universitatea de Stat din Moldova, 2009. — S. 65–86.
9. Ковалева И. Ф. Социальная и духовная культура племен бронзового века (по материалам Левобережной Украины) / И. Ф. Ковалева. — Днепропетровск : Изд-во Днепропетровского ордена Трудового Красного Знамени государственного университета, 1989. — 88 с.
10. Луговий Р. Матеріали XVIII століття з території Полтавської фортеці / Роман Луговий // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. — К., 2007. — Вип. XVI. — С. 159–161.
11. Мироненко К. Елементи християнської символіки на давньоруському посуді (за матеріалами археологічних досліджень посаду літописної Лтави 1997–1998 рр.) / Костянтин Мироненко // Християнські старожитності Лівобережної України. — Полтава : Археологія, 1999. — С. 30–33.
12. Міщанин В. Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки. Матеріали до Національного словника «Українські гончарі». Книга 1 / Віктор Міщанин. — Опішне : Українське Народознавство, 1999. — 368 с.
13. Отрощенко В. В. Свастика в знакових системах доби міді-бронзи в Україні / В. В. Отрощенко, В. М. Корпусова // Maristerium. — К. : Видав. дім «КМ Академія», 2003. — Археологічні студії. — Вип. 11. — С. 13–18.
14. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства / Олесь Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с.
15. Пошивайло О. Опішнянська мальована миска другої половини XIX — початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі) / Олесь Пошивайло. — Опішне : Українське Народознавство, 2010. — 632 с.
16. Радзівська В. Є. Техніка прядіння у населення Лісостепової Скіфії / В. Є. Радзівська // Археологія. — 1979. — № 32. — С. 19–26.

17. Рахно К. Ю. Магический символ на кувшине для молока украинцев Сибири / К. Ю. Рахно // Сибирский субэтнос : культура, традиции, ментальность : материалы VI Всеросс. с междунар. участием науч.-практ. интернет-конф. — Красноярск : РИО КГПУ им. В. П. Астафьева, 2010. — С. 117–131.
18. Спаська Е. Глечик з хрестиком (етюд з циклу «Чернігівське гончарство») / Е. Спаська // Матеріали до етнології й антропології. — Львів, 1929. — Т. XXI–XXII. — Ч.1. — С. 35–41.
19. Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. По Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Н. Ф. Сумцов // Харьков : типо-литогр. «Печатное дело» кн. К.И. Гагарина, 1902. — 57 с.
20. Супруненко О. Б. Дослідження посаду Літописної Лтави : Інститутська гора / Супруненко О. Б. та ін. — К.—Полтава, 2009. — Ч. 2. — 132 с.
21. Топоров В. Н. Индра / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — Т.1. — А-К. — С. 533.
22. Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарные изделия. Выпуск 1-й. Типы украинской гончарной посуды. — Полтава : Издание Кустарного склада Полтавского губернского земства, 1913. — 28 с.
23. Ханко О. В. Полтавський гончарський осередок у контексті новітніх досліджень / Ханко О.В. // Археологічний літопис Лівобережної України. — Полтава, 2000. — Ч.1/2. — С. 54–66.
24. Щербаківський В. Орнаментація української хати / Вадим Щербаківський. — Рим : вид. "Богословії", 1980. — 46 с.
25. Щербань А. Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя / Анатолій Щербань. — Полтава : АСМІ, 2011. — 248 с.
26. Щербань А. Л. До питання вивчення декору й функцій глиняних черпаків початку доби заліза Лівобережної України / А. Л. Щербань // Древности Восточной Европы : сб. науч. трудов к 90-летию Б. А. Шрамко. — Х. : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2011. — С. 325–334
27. Щербань А. Історія орнаментації кераміки Лівобережної України VII тисячоліття до н.е. — XVI століття / Щербань Анатолій // Вісн. Львівськ. нац. акад. мистецтв. — 2010. — Вип. 21. — С. 205–216.
28. Щербань А. Прядіння і ткацтво у населення Лівобережного Лісостепу України VII — початку III століття до н.е. (за глиняними виробами) / Анатолій Щербань. — К. : Молодь, 2007. — 256 с.

Надійшла до редколегії 11.03.2014 р.

УДК 681.817.6

В. В. ПЕТРИК

СИМВОЛІЗМ ПОДВІЙНОСТІ В МИСТЕЦТВІ І СИМВОЛІЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ

Розглядаються філософські погляди К. Юнга і Т. Лірі, котрі визначили епоху Рацио в класичній філософії XVII–XIX ст.

Ключові слова: *дихотомія, діалогічні форми, символічна релігійна філософія, містицизм, міфологізація.*

Рассматриваются философские взгляды К. Юнга и Т. Лири, которые определили эпоху Рацио в классической философии XVII–XIX вв.

Ключевые слова: дихотомия, диалогические формы, символическая религиозная философия, мистицизм, мифологизация.

The article deals with the philosophical views of C. Jung and T. Leary, who defined the era of Ratio in classical philosophy XVII–XIX centuries.

Key words: dichotomy, dialogical forms, symbolic religious philosophy, mysticism, mythology.

Актуальність теми дослідження зумовлена використанням філософських поглядів К. Юнга, Т. Лірі, Р. Метцнера й Р. Олперта, котрі визначили епоху Радіо в класичній філософії XVII–XIX ст. і порушили проблему феноменологічного підходу. Художнім «супутником» такої переорієнтації стала музика XX ст., яка поєднала універсалізм Стародавності, високі досягнення післяпіфагорійської Греції та спадкоємність Сходу. Об'єкт дослідження — музичне мистецтво в контексті його містеріальних і філософсько-світоглядних стимулів. Предметом дослідження є подвійність художньої символіки мистецтва Європи й Сходу, що зумовлює виникнення метафоричних структур у художній творчості.

Мета дослідження — виокремити міфологічно-філософські детермінації художніх образів у музичному мистецтві. Завданнями є узагальнення: свідчень про символіку подвійних поєднань у міфах, філософії, культурних паралелях Європи й китайського Сходу; даних про подвійні художні структури у зв'язку з міфологемами «близнюкових» пар у філософсько-раціоналістичній антитетичності. Методологічна основа дослідження — концепція інтонаційного розуміння музики Б. Асаф'єва, положення А. Лосєва, Р. Грубера, Ф. Гудмана, А. Белого, С. Жарова, М. Конрада. Наукова новизна праці визначається концепцією первинної дихотомії в її історично генетичній зумовленості містеріально-архаїчною і філософською подвійністю антитез. Практичне значення ґрунтується на головній ідеї дослідження поділу Всього на дві значимі сфери, діалогічні форми викладення релігійних учень і філософських знань. «Міфологізація» раціонально-логічного та сполучення містичного знання як вищого прояву філософського мислення відбилися в музичному мистецтві. Матеріали дослідження можуть використовувати викладачі і студенти ВНЗ мистецтв і культури.

Символ і його місце в мисленні розглядали філософи і теоретики мистецтва, зокрема російський символіст кінця XIX ст. А. Белий, котрий створив «філософію символізму» як науку світорозуміння, на відміну від «символічної філософії», в якій раціонально-пізнавальне поєднане з містичними якостями. Перша ґрунтується на континуумі «родових ідей-символів», що є багатоскладовою сутністю. Інакше кажучи, поняття функціонують у проявленні «музики розуму», в той час як ідеї-символи втілюють «музику душі». Значення такого опису проявляється в концепції філософії, в якій автор відмовився від раціоналістичної систематизації понять, що характерно для світоглядної

концепції. «Філософію мистецтва» А. Белого — дещо універсальне, що базується на всеохоплюючому «розумінні» як спробі осягнення світу, який перебуває в континуумі взаємодії логічного і позалогічного. Таким чином, центральним поняттям філософії стає символ [3].

Це положення розвинув А. Лосєв: символ співвідноситься з міфом, який «не є ідеальним», оскільки характеризується «безкінечною кількістю значень» [11, с. 130]. У цьому полягає принципова відмінність від абстракцій поняттєвих утворень логічного мислення, які постають як суто ідеальність. Саме остання втілює предметне розуміння явищ і подій світу. Міф засвідчує континуум матеріального і ідеального і фіксує взаємопроникнення явищ і якостей, незважаючи на кількісні залежності, характерні для класичної діалектики [12, с. 25]. Міф, згідно з Лосєвим, створює «план вираження музики» (тому міфологічні сюжети становлять основу і принцип оперного мистецтва). І якщо у викладенні А. Белого «Зі слова бризкає музика», що свідчить про ідеальну природу музики, позапредметний (позаречовий) її зміст, водночас вона сама виникає безпосередньо на основі «дотику» предметів.

Один із сучасних дослідників ідеальних цінностей науки, релігії, міфу в порівняльних характеристиках А. Уотс утілює співвідношення якостей у протилежній для їх розуміння раціоналістичній системі мислення. Називаючи науку «хронікальною, історією фактів...», метафізику — «невизначеною основою знання», Уотс виокремлює міф як «звістку про живий світ, справжню дійсність» [15, с. 68].

Далі дослідник зазначає: «Мрець, коли говорить, викладає факти..., а мова живої людини народжує вірші та міфи... Поезія і міфи — розповіді про реальний світ, який існує зараз, протилежно мертвому світу, який був колись і, мабуть, ще буде...» [15, с. 69–70].

Цей гімн міфо-поетичному пізнанню, який проголосив А. Ейнштейн у післявоєнній Європі, А. Уотс сформував, опираючись на символічних тенденціях філософського знання початку ХХ ст.

Передумови міфо-поетичного бачення світу в символістів простежуються і в китайських поетів епохи Сун, наприклад, у Ван Аньши, в якого символістський мотив «дзеркала-позадзеркала» поданий у «перевертанні» відносин люди — птахи (порівняти з моцартівськими персонажами Папагено — Папагена в «Чарівній флейті»). Трагічно-іронічний тонус подання означеної ідеї-образу міститься в поетичній притчі «Побачив папугу і склав жартівливі вірші»:

Когда-нибудь взлечу, ли крыльями взмахнув,
На древо, чью вершину в облаках не видно? ...
О, в клетке из нефрита на золотой цепи
Сидеть мне и тоскливо, и обидно.
Что ж, остается лишь учить язык людей, —
Должно быть, на земле, при всем ее величье,

Среди двуногих не сыскать ни одного,
Кто мог бы разговаривать по-птичьи!

[6, с. 122]

Вищезгадану епоху «китайського Ренесансу», згідно з М. Конрадом [8, с. 17], продовжує традиція неоконфуціанства, де поєднувалися положення даосизму і музична етика Конфуція. Символіка лі та ці як «закону» і «матерії», порівняно з відмінністю інь і янь у даосів. Однак гармонія і взаємопроникнення компонентів антитез даосів у неоконфуціанстві змінюється нерівним обсягом значень лі та ці в різних школах і групах. Наприклад, Лу Цзю-юаню належить ідея «поглинання» ці розумом-серцем, створеним законом [7, с. 177]. Переконливість формули Лу Цзю-юаня: «Світ є мій розум (моє серце), а мій розум є світ», — визначається складною символікою, яка міститься в кожному зі слів-термінів.

Така тотожність «розум-серце», що протиставляється в європейській традиції, набуває в романтичному мистецтві антиномічних протилежностей (порівняти в Р. Шумана: «розум помиляється, почуття — ніколи»). Для китайської філософії єдність розуму-серця природна (як і для релігії), в той час як містицизм для неї не характерний, однак опис «прозаїчності» китайського мислення явно перебільшений: «Багато дрібних побутових речей привернули б увагу китайця ... Ремісна сторона творів їх побутового життя заслуговує повної похвали. Чистота і бездоганність окремих частин їхніх малюнків просто вражають... Але коли китаєць торкається зображень божеств, у нього виникає якась глумливість над людським образом, замість експресії — гримаса. Дивує і така особливість, коли китайці налагодили відносини з європейцями і переконалися в здобутках нашого мистецтва, вони їм здалися дикими, а самі китайці не хочуть знати наших прийомів у живописі (1885 р. — час видання книжки, яка цитується — П. В.). Вони заперечують тінь, говорячи, що та випадкова, не властива предмету і тільки затемнює його колорит; заперечують перспективу, стверджуючи, що предмети слід зображувати не такими, якими вони виглядають, а такими, якими вони є: оптичний обман ракурсу і перспективного зменшення здоровий глузд обов'язково повинен виправити...» [2, с. 59].

З наведених слів зрозуміла дивна особливість китайських художників: бути достовірними — до «прозаїзму» — у зображенні окремих предметів. Але вони при цьому завжди зберігали зв'язок із сутністю, символізуючи зображене. Конфуціанська традиція звертається до досвіду людського спілкування, в той час як у Європі стверджується жорстке розмежування абстракції й конкретних речей, що вельми саркастично підкреслює А. Уотс: «... західні метафізики від Арістотеля до Гегеля були передусім великими ідеалістами, мислителями... греки запозичили певні метафізичні доктрини в Індії, але їх більшість і характер хибно оцінили та сприйняли їх концепції як абстрактні

ідеї, які об'єктивно існують десь «на вищому плані», відмінному від світу матеріальних об'єктів...» [15, с. 65–66].

Отже, філософія ХХ ст. в «неопозитивіста» Є. Маха, «символістів» А. Ейнштейна, К. Юнга, Т. Лірі «відмовляється» від специфічно європейських традицій мислення у формах чистої абстракції, надаючи переваги «міфологізованій» ідеї-образу: базисність «відчуття» в Маха, міф-архетип у Юнга, знання-переказ у Лірі. Відповідно, мистецтво Європи відходить від «ілюзії правдоподібності» на користь «потoku свідомості» [13, с. 273–274]. У ХХ ст. створюється «традиція умовності» в модерні-авангарді, яка «уникає» копіювання життя» заради «правди ідеї» — найнаочніше це проявилось у футуристів, сюрреалістів і, зрештою, в «концептуалістів», з яких «найм'якшою» виявилася «важка легкість» мінімалістів, які активно надихалися Сходом [1, с. 145].

Простежити паралелізм розвитку мистецтва Європи і Китаю та вплив останнього на європейський культурний простір щодо проникнення конкретики «побутового жанру» в ідею Космізму буття можна завдяки зіставленню віршів дуже різних авторів, таких як великий поет епохи Сун Сінь Ціцзі (ХІІ–ХІІІ ст.) і класик символізму ірландець О. Уальд (у російському перекладі символіста Ф. Сологуба):

Ночью ветер подул с востока,
И хлопнушки вдруг в небе синем,
Словно сад, расцвели, и поблекли,
И рассыпались звездным ливнем.
Ароматами пряными веет.
И повсюду в бурлящем потоке –
Люди, кони, коляски резные...
Слышен голос флейты далекой...
[14, с. 404].

Тогда фальшивым стал мотив,
Стих вальс, танцоров утомив,
Исчезла цепь теней ночных.
Как дева робкая, заря
Росой сандалии серебра,
Вдоль улиц крадется пустых.

[6, с. 285].

Відомим послідовником китайської філософської системи є англійський поет і художник У. Блей. Ф. Гудман зазначає: «... був він (Блейк — П. В.) ознайомлений із символізмом Тай Ши і використовував його головну антитезу для створення свого власного, глибоко особистого внутрішнього світу людини. Він зобразив двох біблейських тварин, зокрема Бегемота і Левіафана, розділених звичайною горизонтальною лінією в середині кола» [5, с. 97–99]. І далі: «Ми знаємо, що, застосовуючи образну символіку двох монстрів — Бегемота і Левіафана, — Блейк спробував створити особистий символ, який

відображає сили позасвідомості, що криються всередині людини, і для досягнення мети вони можуть використовуватися як для створення, так і для руйнування» [5, с. 101].

Один з образів «монстрів» Блейка, створений у традиції китайського інтелектуалізму «непротиставлення протилежностей», набуває розвитку в персонажі М. Булгакова: Кіт-Бегемот у романі «Майстер і Маргарита». Слід зазначити, що Майстром називали свого вчителя послідовники Піфагора, який був посвячений у містерії Сходу [4, с. 265]. Несуперечні протилежності, взаємоспрямовані полярності якостей очевидно надають у результаті «близнюкові» міфологеми, в яких персонажі-антиподи уподібнюються в зовнішній схожості або внутрішній і зовнішній тотожності пов'язана з принципово різними сюжетними виявленнями, що заперечують висхідну спорідненість двійників.

Підсумовуючи означене, звертаємося до принципу перетворення філософії ХХ ст. в «поліметодологічну» якість феноменології, яка визначила символізацію раціонального пізнання світу. Метод виявився пластично матеріально наповненим, містить ознаки предмета пізнання, таким чином «естетизуючи» (проявляючи чуттєвий зміст утіленої ідеї) предмет філософії. Паралельно до такої філософії в епоху символізму (Е. Саті) виникло т. зв. «концептуальне мистецтво», яке визначило межу художньої ілюзорності, розриваючи цілісність відображеного образу поза художніми «втручаннями» в його «наслідування».

Таким чином, символізм китайської філософії та мистецтва є основою неосинкретизму минулого і нинішнього століть, загальною ознакою яких у філософії є недовіра до раціоналізму і філософського пізнання в його послідовному виявленні. Поєднання методів художньої й естетико-філософської сторін розумової діяльності породжує нове мистецтво, що не обмежується власне художньою сферою «концептуального мистецтва», яке не можна розглядати тільки в художньому вимірі. І таким є символізм, у якому знакова множинність усуває художню завершеність вираження для забезпечення змістовної безкінечності символізму.

Розгляд історичних, генетичних коренів європейського художнього і філософського символізму, які виникли на основі мислення Заходу і Сходу, дозволяє визначити ритуальну психологію родового надіндивідуального мислення загальним підґрунтям його континуальності. Таким чином, символізм єдності міметично-речовинної й абстрактно-загальної якостей відіграє роль універсальної «точки відліку» будь-якої творчої, наукової, художньої, а також релігійної та практичної життєвих видів діяльності.

Символічна філософія і художній символізм започатковують нове знання, яке в безкінечному потоці відомостей і явищ ХХІ «століття інформатики» формує цивілізаційні основи людської культури.

«Неоритуальний тонус» відносин і творчості зумовлює загальноприйняте шанування церемоній, які були і є стрижневим поняттям культурних настанов Китаю як у минулому, так і нині. Китайський квієтизм, про який згадував П. Гнедич, співзвучний з тією християнською готовністю «не розпочинати вже нічого (нічого не роблю від Себе)», яку «ті, що знають Бога», засвідчують як «зорю духовного життя людини» [15, с. 156].

«Живі символи», на яких ґрунтується сучасна цивілізація і які «нерозривно сплетені з усією життєвою філософією», А. Уотс називає міфом-ритуалом, пов'язуючи з ним перспективи розвитку європейського світу. У цьому формулюванні стає зрозумілим заповіт Конфуція: «Церемонії (ритуали — П.В.) — порядок...» [9, с. 174]. Символічна філософія — це ритуально-церемоніальний прояв раціонально-логічного принципу, що, створюючи Високість Умовного, є не «ілюзією життя», а тільки сутністю символічного мистецтва в житті.

У сучасній науковій літературі узагальнено досвід «особистої трансформації» у зв'язку із «психоделічною революцією», яка започаткувала трансперсональний напрям у психології. Засновником такого підходу були К. Юнг, теоретики і пропагандисти Т. Лірі, Р. Метцнер і Р. Олперт. У центрі їх уваги перебували надбання східної культури. У передмові до своєї книги автори зазначають: «Методи дослідження зміненої свідомості, такі як медитація, йога, чернече усамітнення, сенсорна депривація тощо, розглядаються як несумісні з науковими дослідженнями, але найбільший осуд у європейських учених викликає приписана східним психологам байдужість до практичних, поведінкових і соціальних аспектів життя. Такий критицизм свідчить про концептуальну обмеженість і невміння розглядати історичні факти в їх багатозначності...» [10, с. 26].

Не заглиблюючись у сутність дискусії щодо наукової психології ХХІ ст., відзначимо, що філософія епохи «століття інформатики», спрямована на «психологізацію» своїх базисних категорій, зокрема безпосереднє впровадження до її наукового обігу «розпізнавання-узнавання» [1]. Саме підґрунтя «розпізнавання» у світоглядній надбудові сучасного дослідника дозволяє, на думку представників «психоделічної революції», стверджувати: «... східні філософські теорії, створені близько чотирьох тисяч років тому, цілком узгоджуються із сучасними відкриттями ядерної фізики, біохімії, генетики й астрономії» [1, с. 27].

Уміння «розпізнавати» бажану психологічну модель, на яку спрямований індивід, і робити цю останню об'єктивно «своєю» — загальна особливість сучасних світоглядних пошуків, що свідчить про поширення артистичного досвіду «вживатися в роль» на всю сукупність поведінки як людини, так і суспільства. Досвід китайської церемоніальності-ритуальності як головної культурологічної

складової в цьому контексті є актуальним усталеним розумовим комплексом, який породжує ігрову безкінечність «концептуального» мистецтва і музики в ньому.

«Виявлення» особливостей, найсприятливіших для людського спілкування-поводження, визначає генеральну настанову мінімалістичного мистецтва, яке ґрунтується на умовності надіндивідуального спілкування у вираженні й символізації персонажів.

Таким чином, символістський образ думок, який запропонував концепцію «розпізнавання-узнавання» як методологічний інструмент у науці та творчості, «змінив ізсередини» останню, зробивши психологічно-ілюзорною фактологію в першому й художньо стилістичну достовірність у другому. Наявність суттєвих трансформацій у розумово-стереотипній сфері надає принципово нових можливостей у різних напрямках творчості і в музичному мистецтві. Концепція «дзеркала — позадзеркала» створює художнє змінення міфологем «близнюкових циклів», які були сформовані в Європі звертанням до досвіду китайської філософії, подвійності понять-ідей конфуціанства й даосизму. Принцип звернення до інтелектуальних цінностей філософії подвійних структур ілюструють вірші великого Су Ші:

Взгляни горе в лице — тупа вершина,
А сбоку погляди — она остра.
Иди навстречу — и гора все выше,
Иди назад — и ниже все гора.
О нет, она свой облик не меняет,
Гора одна и та же — в этом суть.
А измененья от того зависят,
С какого места на нее взглянуть.

[6, с. 145]

Тема подвійності художньої символіки в мистецтві Європи та Сходу потребує дослідження в інших працях.

Список літератури

1. Андросова Д. Минимализм в музыке: направление и принцип мышления : канд. дисс. : 17.00.03. «Музыкальное искусство» / Д. Андросова. — Киев, 2005. — 205 с.
2. Бежин Л. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III–VI вв. / Л. Бежин. — М. : Худ. лит., 1982. — 318 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М. : Республика, 1994. — 336 с.
4. Грубер Р. Всеобщая история музыки / Р. Грубер. — М. : Музыка, 1965. — Ч. I. — 556 с.
5. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М. : Фаир, 1995. — 289 с.
6. Двенадцать поэтов эпохи Сун. Печали и радости. — М. : Дом, 2000. — 495 с.
7. Жаров С. Три лика китайской культуры: конфуцианство, буддизм, даосизм / С. Жаров. — Воронеж, 1995. — 297 с.

8. Конрад Н. Избранные труды. История / Н. Конрад. — М. : Наука, 1974. — 471 с.
9. Конфуций. Беседы и суждения // Антология культурологической мысли / Конфуций ; сост. С. П. Мамонтов, А. С. Мамонтов. — М. : Изд-во РОУ, 1996. — 447 с.
10. Лири Т. Психоделический опыт / Т. Лири, Л. Метцнер, Л. Олперт. — Львов : Инициатива ; Киев : Ника-Центр, 2003. — 217 с.
11. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
12. Лосев А. Философия, мифология, культура / А. Лосев. — М. : Мысль, 1991. — 524 с.
13. Мах Э. Философский словарь / Э. Мах. — М. : Полит. лит., 1987. — С. 273–274.
14. Уальд О. В ночь на праздник фонарей / О. Уальд ; пер. Ф. Сологуба. — М. : Худ. лит., 1981. — 477 с.
15. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / А. Уотс. — К. : «София» ; М. : «София», 2003. — 240 с.

Надійшла до редколегії 11.02.2014 р.

УДК [7.016.4:745/749]:930.85(477.75)

Л. С. АЗАРЦЕВА

СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОГО ТА КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ОРНАМЕНТУ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

Розглядаються смисловий зміст і символічний контекст основних мотивів у кримськотатарському й українському орнаментальному мистецтві.

Ключові слова: *декоративний орнамент, декоративно-ужиткове мистецтво, композиція, вишивка, шиття, символіка.*

Рассматриваются смысловое содержание и символический контекст основных мотивов в крымскотатарском и украинском орнаментальном искусстве.

Ключевые слова: *декоративный орнамент, декоративно-прикладное искусство, композиция, вышивка, шитье, символика.*

Discusses the semantic content and symbolic context the main motives in Crimean Tatar and Ukrainian ornamental art.

Key words: *decorative ornament, arts and crafts, composition, embroidery, sewing, symbolism.*

Кримськотатарське мистецтво в цілому, як і декоративно-ужиткове зокрема, маловідоме представникам інших національностей України. Через історичні обставини, передусім у зв'язку з депортацією етносу в 1944 р., воно призупинило свій природний розвиток. Більшість кримськотатарських пам'яток, традицій, ремесел, що формувалися впродовж століть, втрачена (інколи назавжди). Але до збережених артефактів належать предмети декоративно-ужиткової

сфери — одяг, килими, рушники, посуд, які декоровані характерними для цього етносу орнаментами. Саме вони надають найповніше розуміння світогляду, вподобань та прагнень народу загалом.

В умовах незалежної України в кримськотатарського народу виникла можливість відновлення своєї культурної спадщини. Нині в Криму працює група ентузіастів-художників та мистецтвознавців, які мають на меті поширення та подальший розвиток художньої творчості кримських татар. Представники цього руху — відомі митці Мамут Чурлу, Рустем Скібін, Ельдар Гусейнов — здійснили неоцінний внесок у вивчення мови кримськотатарського орнаменту.

Незважаючи на значну відмінність в історії, звичаях, побуті, релігійних уподобаннях українського та кримськотатарського народів, їх розвиток поряд, спільні історичні події та різні культурні впливи спонукають до пошуків подібних ознак у традиційних культурах та зокрема в орнаментальному мистецтві.

Мета статті — на основі особистого ознайомлення з артефактами і сучасними предметами кримськотатарського й українського традиційного мистецтва постала необхідність здійснити компаративний аналіз символіки, мотивів і композиційної будови декоративного орнаменту обох народів.

Така мета зумовила аналіз історико-культурних передумов формування української та кримськотатарської культур, дослідження символічної мови їх світоглядних основ, виявлення спільних і відмінних ознак в орнаментальній символіці кримських татар та українців Лівобережжя Дніпра.

Основною базою є автентичні зразки декоративно-ужиткового мистецтва кримських татар Бахчисарайського державного заповідника, Республіканського кримськотатарського музею мистецтва (Сімферополь), Кримського республіканського краєзнавчого музею (Сімферополь), Кримськотатарського етнографічного центру «Qarasuvbazar», який відкритий у Білогірську (Карасубазарі) у 2006 р.; Етнографічного музею кримських татар у Старому Кримі й унікального етнічного музею Мамут Чурлу в с. Перевальне Сімферопольського району.

Експозиції українських вишиванок та рушників у 2013 р. були представлені в Національному музеї народного декоративного мистецтва на території Києво-Печерської Лаври, в Обласному історичному музеї й організаційно-методичному центрі культури і мистецтва м. Харків.

Етнографічні дослідження татар у Криму почали здійснюватися із XVI ст. Але цілеспрямовані наукові розвідки з етнографії й окремих видів декоративно-ужиткового мистецтва кримськотатарського народу зокрема розпочалися з кінця XIX ст. Результати спеціальних експедицій та археологічних розкопок публікувалися в працях П. Архіпова, М. Дмитрієвського, Н. Дубровіна, Ф. Корніса, Е. Ю. Спаської,

а в другій половині ХХ ст. — С. Гаджієвої, І. Калмикова, Р. Керейтова, А. Сикалієва.

Наприкінці 1990-х рр. розпочалися відродження та новий етап вивчення кримськотатарського мистецтва. Проблеми дослідження історії та матеріальної культури середньовічного Криму висвітлювалися в працях А. Андреева, В. Возгріна, А. Якобсона. Техніку ткання і вишивки, орнаментику деталей убрання, значення колірних поєднань розглядали У. Боданінський, П. Чепуріна, А. Петрова. Мистецтвознавчі проблеми, особливості взаємовпливів у мистецтві кримських татар досліджували А. Башкиров, М. Гінзбург, М. Волошин, С. Червонна.

Питання етнічного костюма степової та гірсько-прибережної груп кримських татар, техніка виконання візерунків, варіанти орнаментациї та роль кожної деталі одягу в різних обрядах аналізуються в науковому дослідженні Л. Рославцевої [16]. Декоративно-ужиткове й образотворче мистецтво ХХ ст., його становлення в контексті культурогенезу кримськотатарського народу розглядаються в монографіях Н. Караманова [11], Акчуриної-Муфтієвої [1], І. Заатова [9]. М. Чурлу досліджує й упорядковує інформацію про художню культуру свого народу [22; 23].

Філософсько-культурологічне осмислення української культурно-світоглядної спадщини в загальносвітовому культурному контексті здійснено в працях С. Кримського, М. Поповича, І. Мойсеева, В. Жмиря, О. Забужко. Символіці українського орнаменту присвячені монографія і наукові праці Т. Кара-Васильєвої [10], І. Работної й А. Чорноморець [21]. О. В. Добродум досліджувала символ Світового Древа, в основі якого — певні єдині універсально-архетипні форми колективного несвідомого [7]. Л. М. Андрушко аналізувала функції, семантику, художні особливості українського рушника і надала його типологію [3].

Особливістю розвитку української культури є її взаємодія як зі Сходом, так і з Заходом, вона творчо сприймала культурний вплив індоєвропейських, праслов'янських, античних, германських, візантійських і західноєвропейських традицій.

Кримські татари сформувалися як народ саме в Криму і є нащадками різноманітних народів, котрі приходили на півострів у різні історичні епохи — таврів, скіфів, сарматів, аланів, греків, готів, римлян, хозар, печенігів, італійців, черкесів, турків. Надзвичайно важливе значення в етногенезі кримських татар мають західні кипчаки, що відомі в Київській Русі як половці, а в Західній Європі — як кумани або комани. Формування кримських татар як єдиного кримськотатарського народу відбувалося протягом століть. Основними факторами в цьому процесі були спільність території, тюркська мова й ісламська релігія. Остаточню процес формування народу завершився в період

Кримського Ханства. У цей самий час культура набула найбільшого розвитку, зокрема й кримськотатарський орнамент [1].

Орнамент вишивки та тканина — основний вид народного образотворчого мистецтва — є способом художнього осмислення світу. Символи та знаки, що складають його — це зоровий образ, у якому закріплена етнічна пам'ять. Завданням для дослідників є інтерпретація цих символів для розуміння змісту культурно значущої інформації, яка історично організовувалася у вербальні, образні, формалізовані знакові системи й культурні тексти. Це — мова культури, що виникла на основі символічної системи релігійних і соціоетичних заборон і розпоряджень, прийнятих у певному етносі. Відносини між знаками, їх значеннями та розумінням визначають характер, специфіку й унікальність національної культури, трансляцію її культурного досвіду.

Найповніше система символів проявлена в орнаментиці, яка призначена для прикраси різних предметів побуту, текстильних виробів, меблів, книг у вигляді візерунків, основаних на повторі й чергуванні їх складових. Технічні прийоми орнаментациї, кольорова гама, різноманітність візерунків — це концентроване вираження історії народу, його культурно-історичних взаємодій з іншими етносами. Характер господарства часто впливав на матеріал, тематику орнаментованих виробів й особливості техніки виконання.

Орнамент являє собою достатньо складну художню структуру, для створення якої використовуються різні виразні засоби: колір, фактура і математичні основи орнаментальної композиції — ритм, симетрія тощо. Усі його частини пов'язані між собою змістовно та створюють єдиний художній образ.

Охарактеризуємо основні знаки.

В українському декоративно-ужитковому мистецтві широко використовуються символи Світового Древа, винограду, троянди, лілеї, калини, мотив «сармашик», «води». В орнаментиці кримських татар — Родове Древо, кипарис, гранат, квітки мигдалю, тюльпану, троянди, гвоздики. Як і в українському орнаменті, наявні мотиви «сармашика» та «води».

Найважливішим символом для української та кримськотатарської орнаментики є Світове Древо — модель триєдиної вертикальної структури Всесвіту й універсальний символ об'єднання всіх сфер світобудови. Його композиційна конструкція найпоширеніша в обох культурах і абсорбує інші численні семантичні елементи й зображення.

В українському орнаменті цей символ переважно трапляється на весільних рушниках, парубочих сорочках та писанках. У казковому епосі дерева безпосередньо по'язані з жінками й дівчатами. Згідно традиційним поглядом українців, оселею опікується жінка, тому стовбури дерев зображувалися в жіночому образі. Священними були дерева, в яких у плодах чи стовбурі знаходили молочний сік.

Він асоціювався з молоком Великої Матері. Світове дерево в образі жінки символізує невичерпну силу, що відтворює все живе, вічне, оновлене [3].

Композиція Світового дерева є симетричною. Це подається не як дзеркальне відображення ідентичних мотивів, а лише як урівноваження з обох боків стебла різноманітних за малюнком, але однакових за обрисами елементів. Дерево має три складові, кожній із яких відповідає свій самостійний світ: верхівка, стовбур, який скріплює величезне громаддя космосу, і корінь.

В основі Дерева — хрест, що символізує модель людини з розставленими руками, яка поділяє простір довкола на горизонтальній площині на чотири частини, реалізуючи уявлення про час (ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима) та простір (схід, південь, захід, північ). Такий поділ надавав можливості людям символічно-практичним чином опанувати фізичні час та простір. Тому одним з найпростіших і водночас найзмістовніших знаків дерева є хрест «†» [21]. Цей стародавній знак вічного життя, істини й спасіння використовували християни й набув поширення повсюди у світі.

Найчастіше Світове Дерево зображували у вигляді стовбура із трьома гілочками. Такі дерева вишивали червоними нитками на білому полотні долі-рушника й вивішували як оберег над образами, вікнами, портретами родичів. Птахи, які є посередниками між світами живих і предків охороняли рід і обов'язково були розташовані в кроні Дерева.

Дерево життя в українському орнаменті іноді зображується як родовісне дерево, де кожна гілочка символізує когось із предків або родичів. Такі стилізовані дерева можна й нині побачити на рушниках біля образів в українській хаті, на весільних рушниках із побажаннями довголіття, благополуччя та щастя. Весільна символіка багата словесними, мальованими та вишитими складовими Дерева життя: це й весільна гілка, і насичені шлюбною символікою настінні розписи та витинанки, і пісні, в яких ідеться про райське древо, що породило дві ягідочки — молоду й молодого. Цей символ у вигляді квітучої рослини у вазоні або дерева поширений на вишитих і тканих рушниках, килимах, витинанках, писанках, скринях, меблях, пряничних дошках, посуді й оздобленні одягу [3].

В орнаменті кримських татар найчастіше трапляється Родове дерево. Воно наявне у вишивці на орнаментах весільного ритуалу, його мотив на предметах чоловічого ужитку є обов'язковим подарунком («докуз») у весільному ритуалі [19]. Це означає побажання фізичної сили, чоловічої стабільності, достатку, потужності, родючості, продовження роду. Більшість вишивок є його різноманітними інтерпретаціями. Схематично воно зображується на весільному чоловічому поясі (учкуре) і великих кисетах, які дарували наречені майбутнім чоловікам.

Родове Дерево на ньому складається з дев'яти елементів. Число «дев'ять» символізує майстра, котрий досяг досконалості та здатності передавати знання. Дев'ять елементів, майже однакові за масою, гармонійно вписуються і заповнюють квадрат — геометричну форму, що створює найстійкіше відчуття в глядача, яке посилюється потужністю великих форм і пружних гілок орнаменту.

Центральна вертикаль цього мотиву складається з трьох частин. У нижній — трикутник, найстійкіша форма в природі; в центрі — чоловічі знаки: дерево, зерно, бутон, тюльпан; угорі — пальмета. Від центральної колони симетрично праворуч і ліворуч розташовані квіти й плоди. Мотив читається як по вертикалі, так і по горизонталі (три поверхи з основним елементом посередині) [22].

Ці триади багатозначні. У них закладені природні значення — корінь, стебло, квітка; часові метафори — минуле, сучасність, майбутнє; родові — три покоління, які, зазвичай, проживають у татарському будинку. Метою цього зображення є спрямування в майбутнє.

Таким чином, Родове Дерево є знаком родинного світу, цілісності, щастя і процвітання сім'ї. У деяких вишивках композиція Родового Дерева має в центрі знак сили і влади у формі восьмипелюсткової розетки.

Композиційне оформлення Родового Дерева може доповнюватися відокремленою смугою, з багаторазово повторюваних дрібних елементів рослинного орнаменту, який означає побажання примноження роду, появу нових сімей.

Порівняння українського та кримськотатарського символів Світового Дерева дозволяє виявити подібність і відмінності. Спільними є: композиційна будова — центральний стовбур, симетричні або майже симетричні бічні елементи та вазон; змістове наповнення — поділ і об'єднання минулого (коріння дерева, що йдуть під землю), сучасності (стовбур між небом та землею) і майбутнього (крона, що сягає вгору).

Щодо відмінностей, то в кримських татар головою родини є чоловік, тому в центрі — кипарис, символ чоловічої сили. В українській традиції Дерево асоціюється з жіночим образом Великої Матері, Берези, Оранти, тому на ньому зображуються квітки на гілках або стилізовані постаті жінки. Такі відмінності спричинені релігійними уявленнями й правилами, згідно з якими кримським татарам заборонялося зображувати людей узагалі.

Ось чому в татар найпоширенішим є рослинний орнамент, елементи якого запозичувалися з флори. Проте рослинні мотиви наявні в обох традиційних культурах, наприклад, в українській і в кримськотатарській троянда є символом зрілої жінки. На жіночих українських сорочках, особливо на Лівобережній Україні, ця квітка є найпоширенішим символом.

В українській орнаментиці лілея — символ дівочих чар, чистоти й невинності. Окрім квітки, обов'язковою складовою композиції є листок і бутон, які символізують жіночу нерозривну триєдність: народження, розвиток і безперервність життя. Іноді над квіткою можуть бути вишиті крапельки роси, які означають запліднення.

В орнаментах кримських татар символом дівчини є квітка мигдалю та стилізоване зображення ядра мигдалевого горіха (бадем). Ніжні, сором'язливо напіврозкриті бутони цієї рослини асоціюються з молододою дівчиною. Зображення цього символу з пелюстками — знак дівчини, готової до заміжжя. Замість крапель роси два зернятки в одному плоді символізують побажання знайти пару. Гвоздика — символ літньої жінки, життєвого досвіду, мудрості. Кігтики — позначення захищеності. Тюльпан — знак юнака, чоловіка. Виноградна лоза — знак жінки, символ гнучкості, ніжності. Вона має S-подібний вигин — символ води й мінливої, рухомої жіночої стихії. Молоді пелюстки асоціюються з новими нащадками, а грона ягід — символ достатку і родючості.

Виноград та гранат є символами родини, побажання родючості, достатку великої дружньої сім'ї, як в українській, так і в кримсько-татарській орнаментиці. Мотив винограду трапляється на українських жіночих і чоловічих сорочках, а також на сімейних рушниках. Кримські татари найчастіше використовували гранат.

Сармашик — безперервний рослинний візерунок — символом нескінченності для обох культур. Цей знак передавався з покоління в покоління та використовувався як візерунок, що поєднує композиційну побудову. В українському мистецтві він переважно означає безперервний сонячний рух і вічне відродження та зображується повторенням квіткового (троянди, барвінок, листя та ін.) або геометричного візерунків. У кримських татар сармашик має складнішу побудову, ніж в українців — це різноманітні квіти, гілки, лінії.

Геометричні орнаменти: трикутники, ромби, кружечки, лінії, хрести (прості й подвійні), — вважають найдавнішими. Нині на їх основі в народній вишивці широко використовуються такі мотиви: «баранячі роги», «кучері», «кудрявці», «гребінчики» тощо.

Для орнаменту подільських вишивок характерний мотив «безкінецьник», відомий ще з часів трипільської культури. Зигзагоподібний меандровий орнамент наявний у вишивках західних районів України. Відомий візерунок «рожі» (зірки, розетки) є перехідним між геометричним та рослинним орнаментом.

Кримські татари також використовують у своїй орнаментиці геометричні символи, але трохи інакше. Вони розміщуються поряд із рослинним орнаментом і є гармонійнішими.

В обох орнаментах використовується трикутник. Він наявний у кримськотатарській вишивці жіночого одягу та на побутових предметах: весільних хусточках, підв'язках панчо, кисетах, літньому

жіночому взутті. Трикутник зображувався не тільки у вишивках, але й у ювелірних прикрасах. Це символ богині Умай, ім'я якої з часом у мусульман замінили на ім'я Мер'єм Анна [22]. Українські сорок клинців-трикутників — символ життя, кожен клинець має свій зміст і молитву-присвячення Сонцю, Місяцю, зорям, стихіям [10].

Але значення трикутника в кримських татар і в українців відрізняється. У перших — це символ трьох стихій: води, повітря, вогню; також він засвідчує єдність матері, батька, дитини. В українській культурі — це символ землі, основа життя. На землі споруджується дім (вазон) і в оселі живе сім'я (дерево). Значення трикутника відрізняється залежно від розміщення. Він може бути спрямований вершиною догори та донизу. У першому разі — це сонячний символ, що уособлює вогонь, істину, любов, мудрість в українців, а в кримських татар — це знак дітородного органа. Він утілює життєдайну функцію жіночого організму, має охоронну, захисну функцію жінок і дітей, вогнища, за допомогою стріли з лука вражає злих духів.

Якщо вершина донизу, то в українській традиції — це символ води, місяця, Великої матері. У кримських татар — це зображення богині Тенгрі (божества верхньої зони світу, яке відповідає за долі людей, визначає термін життя, дарує владу в суспільстві).

Восьмикутник у кримськотатарському мистецтві — символ вічності, високих прагнень, ідеалів; утілює чотири чоловічі і чотири жіночі божества. В українців — символ Матері, в основі якого 8-кінцева зірка; символізує велич Матері, її особливу роль у продовженні життя [22].

Мотив води має однакове зображення в обох культурах: хвиляста лінія або у вигляді S-подібного елемента. Вода — це середовище і принцип загального зачаття й породження, жіноче начало, материнська енергія.

Але декоративними додатковими прикрасами кримськотатарська й українська традиція відрізняються. Обидві культури переважно використовують знак води в оздобленні, орнаментах, що циклічно повторюються. Але кримськотатарський знак води складніший, насиченіший деталями.

Доволі рідко в кримськотатарських орнаментах трапляються живі істоти: птахи (півні) та риби. Півень, радше, пов'язаний з обрядовою символікою. Під час проведення обряду обрізання стіл прикрашався смаженим півнем, що символізував вступ хлопчика в нове, «доросле» життя. І на вишитих виробах, що були призначені для цього обряду, зображувався півень, із дзьоба якого капали краплі крові [22].

Іноді над квітковими кущами можуть бути вишиті пташки, а серед них — рибки. Риба була однією з перших символів Христа. У ранньому християнстві цей знак використовувався для зашифрування імені Ісуса Христа (перші дві літери слова «іхтіос»). Перші літери грецького слова *Ichthus*, що позначає рибу, складають перші

букви слів *Iesous Christos Theou Huios Soter*, тобто Ісус Христос, Божий Син, Спаситель. Риби з ікрою в багатьох культурах символізують багатство і достаток.

Для української вишивки, навпаки, характерне зображення птахів: зозуль, лелек, журавлів, ластівок, солов'їв, півнів. Світове Дерево завжди має зображення птахів на верхівці — це душі. Зображення голубів наявні на весільних рушниках.

Рослинні й геометричні орнаменти кримських татар на вишивках нерідко доповнювалися цитатами з Корану, вишитими красивими арабськими літерами. Наприклад, у колекції Бахчисарайського історико-культурного заповідника є вишивки на весільних рушниках: «В ім'я Аллаха милостивого і милосердного», «З волі Аллаха, те, що бажає Аллах», «О, терпіння». Часто на покривалах для молитви, дитячих шапочках із чорного сукна, які носилися від пристріту, і на поясах вишивали напис «Машалла» (Слава Аллаху).

На ранніх етапах художньої творчості орнамент був не просто малюнком. Це система символів, значення яких потрібно досліджувати. На думку М. Чурлу [22], кримськотатарське орнаментальне мистецтво представлене двома групами: пов'язаними і відокремленими.

До орнаменту першої групи належить хвилеподібна горизонтальна лінія «сюлюк» (п'явка). По обидва боки цієї основної лінії — додаткові (часто рослинні) елементи — квіти, листя, плоди в стилізованих формах, але з тонким відчуттям живої природи.

Група пов'язаних також містить орнамент із чітко вираженим центром, від якого ліворуч і праворуч однаково розміщується малюнок. На кримськотатарських зразках чітко позначений центр композиції, з боків мотиви виконані в дзеркальному відображенні. В українських орнаментах простежуються такі самі принципи й правила побудови.

Майстри та майстрині кримськотатарської орнаментики досягли великої майстерності щодо дотримання законів кольорних і ритмічних побудов, які є основою композиційних рішень. Для окантовки та поєднання вишитих візерунків у єдиний художній образ татари широко використовують бордюри. Принципи такого обрамлення трапляються і в українському орнаменті.

Символіка кольору в більшості народів є природно зумовленою. Небо асоціюється з блакитним або синім кольором, Земля як протилежність — із чорним. Сонячними кольорами є жовтий (золотий), білий (срібний) тощо.

Колір — важлива етнічна, соціальна, естетична ознака національного костюмного комплексу, вишивок та інших народних мистецтв. Виконуючи декоративну функцію, колір був способом вираження національного світогляду, психології, смаку, підкреслював культовий або повсякденний характер життя етносу, передавав соціальні градації.

Тому однією з особливостей кримськотатарського й українського орнаментів є колір. У татар — п'ять бажань, почуттів, основних кольорів спектра, які логічно обґрунтовують кольорну композицію орнаменту: блакитний, білий, жовтий, червоний, зелений та їх відтінки. Блакитний колір — символ Неба; у Корані він згадується як знак дружби, мудрості та вічності. Жовтий — символ багатства і святості; червоний — радості, перемоги, родючості; зелений — зростання, надії, життя; білий — жалоби, спокою, просвітління. Кримські татарки будь-якого віку з гірничо-прибережної групи носили головні покривала «марам» і «шербенті» білого кольору, що символізує чистоту і досконалість [4].

Така сама асоціація з білим кольором властива й українському світорозумінню. Символічному протиставленню бінарних опозицій білого й чорного кольорів відповідають універсальні міфопоетичні опозиції «верху і низу», «лівого і правого», «раю і пекла», «світлого і темного» [15]. Звідси білий — сакральний колір, символ світла, чистоти, непорочності, досконалості; чорний — колір абсолютних порожнечі й мороку, уособлення хаосу та смерті.

У європейській традиції сім кольорів класичного кольорного спектра співвідносяться із сімома планетами, чеснотами, гріхами, нотами. Синій — колір небесного світу; жовтий — сонця; зелений — родючості, відродження, пробудження природи; червоний — божественної енергії, пристрасті, чуттєвості, любові; фіолетовий (сполука червоного й синього) — колір пам'яті; білий — повітря, чистоти, миру, щастя; чорний — землі, зла, смерті.

Такі асоціації характерні й традиційній культурі українців. Тому основними традиційними українськими кольорами є жовтий, блакитний, синій (темно-синій), червоний, зелений, чорний, білий.

Колірна гама кримськотатарського орнаменту у вишивці представлена переважно ніжними, світлими тонами рожевого, зеленуватого, блакитного, коричневого, охристого й золотистого кольорів. Останні символізують сонце. Поряд з кольоровими нитками використовуються металеві. Пізніші роботи майстрів набули насиченого кольору у зв'язку з винайденням авілінових фарб [11].

Однак у кримськотатарському орнаменті, на відміну від українського, немає насиченого червоного кольору. Один і той самий елемент, незважаючи на симетричний малюнок, не має симетричного кольору.

На окремих територіях України застосування кольорів дещо відрізнялося, але основні смислові значення залишалися незмінними [3]. Червоний — «гарячий», сильний береговий колір, символізує кров і рід. Білий — істини, чистоти й очищення. Зелений — природи й молодості, асоціюється зі зростанням, надією, життям; символ надії на злагоду, мир і спокій. Жовтий — колір золота і стиглого колоса, через які він уособлює Сонячне світло, символ тепла та радості.

Помаранчевий — уособлення слави, величі та гідності. Блакитний (синій) — небесний, символ безкінечності, поступового вдосконалення, зосередженості. Коричневому кольорові, що символізує смиренність, надавались негативні значення. Нижні верстви суспільства ходили в старому, найчастіше коричневому одязі, невиразний вигляд якого справляв враження втоми, безнадії, туги та смутку.

Українські орнаменти (насамперед, вишивка) яскравіші, кольори насиченіші, чистіші. Тонально стримана поліхромія є характерною ознакою кримськотатарського декоративно-ужиткового мистецтва. Імовірно, це зумовлено суворими правилами і традиціями кримськотатарського життя.

Значно відрізняється трактування білого кольору — чистота й невинність в українських традиціях і, навпаки, скорботи та жалю в кримських татар.

В орнаментальному мистецтві кримських татар шиття золотою ниткою було найвишуканішим. Такі золоті візерунки свідчили про розкіш і багатство власника. Особливо цінувалися вишивки, які були виконані ниткою із чистого золота. Стібки були щільними, нитки розташовувалися близько одна до одної, формуючи гладку, блискучу поверхню. На жаль, після 1940 р. ця техніка була втрачена [4]. Українці застосовували золоте шиття лише в обрядовому одязі або для багатих, впливових людей.

Таким чином, дослідження семантики орнаментального мистецтва обох культур надає підставу стверджувати, що в ньому відображенні світогляд, художні навички етносу й естетичні уявлення. Це мистецтво виникло в найдавніші часи язичництва, оформилося в систему за доби становлення державності (Золотої Орди — Київської Русі) й розвивалося до нашого часу.

Спадкоємності, збереженню основ орнаментики обох художніх традицій у переломні епохи сприяла наявність архетипів художньої свідомості, основ творчого сприйняття, сформованого місцевим середовищем.

Як український, так і кримськотатарський орнамент вирізняються великим розмаїттям форм і мистецькою довершеністю. Частина символіки в обох культурах існує з часів язичництва. Але, якщо в кримських татар орнаменталістика набула поширення в загальній системі духовної культури Ісламу, то українська розвивалася в європейському, християнському контексті. Тому специфіка й іконографія суттєво відрізняються. Перші забороняють зображення живих істот і всієї системи зображальності, другі, навпаки, широко їх використовують. Але різні за походженням орнаментальні символи долучені до загального декоративно-художнього ряду і базуються не тільки на магічних аспектах, а й на естетичних запитах часу завдяки перенесенню символіки в мову художніх переказів.

Квітково-рослинні форми й мотиви характерні для орнаментального мистецтва обох культур, але в кримських татар вони є основними. В українській традиції — це символи винограду, троянди, лілеї, калини, мотив «сармашик», у кримськотатарській — кипарис, гранат, квітки мигдалю, тюльпана, троянди, гвоздики.

Найважливішим символом для української та кримськотатарської орнаментики було Світове Дерево. Схожа композиційна побудова: центральний стовбур, симетричні або майже симетричні бічні елементи та вазон; змістовне наповнення — розподіл і поєднання минулого, сучасності і майбутнього. Але в кримських татар у центрі композиції — кипарис, символ чоловічої сили, в українській традиції Дерево асоціюється з жіночим образом Великої Матері, Берегині, Оранти. Зображення Дерева в українців вельми різноманітне: це і квітки на гілках, і стилізовані зображення жінки. У кримських татар існує своєрідний образотворчий канон, відповідно до якого розміщення елементів і їх зміст завжди однакові. Їх Родове Дерево є знаком рідного світу, цілісності, щастя і процвітання сім'ї. Варіантом Світового Дерева в українському орнаменті є родовідне дерево, яке символізує предків і родичів. Його іконографія — квітуча рослина у вазоні.

У символіці кольору теж простежуються відмінності. У кримських татар — п'ять бажань, відчуттів, основних кольорів спектра зумовили колірний колорит композиції орнаменту. Але загалом їх орнаментиці притаманний високохудожній стримано-пастельний колорит. Саме тонально стримана поліхромія є характерною ознакою кримськотатарського декоративно-ужиткового мистецтва.

Український орнамент, насамперед вишивка, яскравіший і насиченіший. Сім кольорів класичного колірного спектра співвідносяться із сімома планетами, чеснотами, гріхами: жовтий, блакитний, синій (темно-синій), червоний, зелений, чорний, білий. Характерною ознакою колірного композиційного вирішення є традиційне використання контрастних поєднань. Наприклад, символічному протиставленню бінарних опозицій білого і чорного відповідають універсальні міфопоетичні «верх — низ», «ліве — праве», «рай — пекло», «світле — темне». Звідси білий — сакральний колір, символ світла, чистоти, непорочності, досконалості. Чорний — колір абсолютних порожнечі і абсолютного мороку, уособлення хаосу й смерті.

Але й у кримських татар, і в українців — близьке, подібне й інколи однакове значення кольору: активна енергетика червоного, сонячність та тепло жовтого, життєстверджуюча сила зеленого. Найбільше відрізняється сприйняття білого — траурний і скорботний у кримськотатарському орнаменті, чистоти та радості — в українському.

Перспективним напрямом дослідження може бути детальний аналіз окремих символів рослинного, геометричного та тваринного

орнаменту в художніх традиціях обох культур, їх типологія й класифікація. Особливо цікавим може стати дослідження релігійних впливів на українську і кримськотатарську орнаментику, виявлення специфічної символіки та її інтерпретації.

Список літератури

1. Акчурина-Муфтієва Н. М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV– первой половины XX вв. / Н. М. Акчурина-Муфтієва. — Симферополь : ОАО Симферопольская городская типография, 2008. — 456 с.: ил.
2. Акчурина-Муфтієва Н. Священні символи Ісламу в мистецтві кримських татар / Н. Акчурина-Муфтієва // IX Могилянські читання 2004. Музейне збереження пам'яток сакрального мистецтва. Історія, сучасна практика і майбутнє. — К., 2005. — С. 5–12.
3. Андрушко Л. М. Український рушник як поліфункціональний сакральний твір народного мистецтва: функція, типологія, семантика, художні особливості: Автореферат дис...канд. мистецтвознавства / Л. М. Андрушко. — Львів, 2009. — 16 с.
4. Бавбекова И. А. Элементы природы в крымско-татарском народном искусстве / И. А. Бавбекова // Культура народов Причерноморья. — 2004. — № 56. — Т.1. — С. 7–8.
5. Волошин М. Культура, искусство, памятники Крыма. / М. Волошин // Забвению не подлежит: (Из истории крымскотатарской государственности и Крыма). — Казань : Татарское книжное изд-во, 1992. — С. 55–68.
6. Гинзбург М. Я. Декоративное творчество: [Искусство крымских татар] / М. Я. Гинзбург // Забвению не подлежит: (Из истории крымскотатарской государственности и Крыма). — Казань : Татарское книжное изд-во, 1992. — С. 223–226.
7. Добродум О. В. Світове Дерево як культурний символ єдності в різноманітті // Універсальні виміри української культури / О. В. Добродум. — Одеса : Друк, 2000. — 216 с. — С. 144–148.
8. Желтухіна О. А. Археологічні і етнографічні експедиції Бахчисарайського музею в 1920-і роки / О. А. Желтухіна // Вісн. КНУ ім. Т. Шевченка. — 2003. — Вип. 67. — С. 11–15.
9. Заатов І. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво XX ст. (генезис, еволюція, сучасний стан) / І. Заатов. — Симферополь, 2002. — 368 с.
10. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки / Т. Кара-Васильєва. — К. : Мистецтво, 2008. — 463 с.
11. Караманов Н. Декоративно-ужиткове мистецтво кримських татар XV — першої половини XX ст. : монографія / Н. Караманов. — Симферополь, 2008. — 81 с.
12. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Вісн. НАН України. — 1998. — № 7–8. — С. 74–87.
13. Лотман Ю. М. Символ в системі культури / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. Т. 1. — Таллинн, 1992. — С. 191–199.
14. Лотман. Ю. М. Семиотика / Ю. М. Лотман // Культурология. XX век. Словарь. — Санкт-Петербург : Универ. книга, 1997. — С. 400–403.

15. Попович М. В. Світосприйняття древніх слов'ян / М. В. Попович. — К., 1985.
16. Рославцева Л. И. Одежда крымских татар XIX — начала XX вв. Историко-этнографическое исследование : дис. ... канд. ист. наук. / Л. И. Рославцева. — М., 1999. — 212 с.
17. Спасская Е. Старокрымские узоры (За коллекцией О. М. Петровой). [Електронний ресурс] / Е. Спасская. — Режим доступа: http://magic.qirim.org/kitap_rafy/statya25.htm. — Загл. с экрана.
18. Успенский Б. Семиотика искусства / Б. Успенский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.
19. Чепурина П. Я. Орнаментальное шитье Крыма / П. Я. Чепурина. — М., Л., 1938. — 64 с.
20. Червонная С. М. Искусство татарского Крыма / С. М. Червонная. — М., 1995. — 362 с. ил.
21. Черноморец А. Д. Вышивка в современном костюме / А. Д. Черноморец. — Киев : Реклама, 1987. — 104 с.
22. Чурлу М. Язык крымскотатарского декоративного искусства. — [Електронний ресурс] / М. Чурлу. — Режим доступа: http://magic.qirim.org/kitap_rafy/statya2-8.htm. — Загл. с экрана.
23. Чурлу М. Символ Рая / М. Чурлу // Пятые крымские искусствоведческие чтения. — Симферополь, 2000. — С. 31–32.

Надійшла до редколегії 20.02.2014 р.

УДК 82.09 ШЕК:004.738.5

Н. М. СІМЕЙКІНА

ШЕКСПІР У СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Розглядаються контент масштабних світових інформаційних ресурсів, зокрема американських, російських та українських, присвячених Шекспіру, основні напрями та підходи до репрезентації на них різноаспектних матеріалів про особистість та спадщину британського барда.

Ключові слова: Шекспір, Інтернет, ресурс, портал, сайт.

Рассматриваются контент масштабных мировых информационных ресурсов, в частности, американских, российских и украинских, посвященных Шекспиру, основные направления и подходы к репрезентации на них разноаспектных материалов о личности и наследии британского барда.

Ключевые слова: Шекспир, Интернет, ресурс, портал, сайт.

The paper studies the content of large-scale world informational resources in particular American, Russian, Ukrainian dedicated to Shakespeare, and also main streams and approaches to representation of different materials about English Bard's personality and his heritage on the Internet.

Key words: Shakespeare, Internet, resource, portal, site.

«Шекспір та немає йому кінця» — ці слова Гете стали пророчими. Ім'я англійського драматурга доби Ренесансу лунає на теренах усього світу. Це найвідоміша постать у сучасному культурному просторі. Для Великої Британії В.Шекспір — не тільки її слава, але й найкращий

об'єкт культурного туризму. По місцях Шекспіра в Лондоні та його батьківщині в Стратфорд-на-Ейвоні подорожують мільйони туристів з усього світу, поповнюючи бюджет країни. Шекспірівські фестивалі проводять у багатьох країнах Заходу та Сходу, майже в кожному штаті Америки. Нема жодного театру, репертуар якого не містив би трагедій, комедій, хронік видатного автора. Твори драматурга перекладаються на різні мови, відомі переклади поповнюються працями молодих перекладачів. Та й самі твори великого барда постійно виходять друком як для звичайних читачів, так й для найзацікавленіших. Такі наукові видання, зазвичай, супроводжуються глибокими коментарями фахівців. Колосальний обсяг наявних наукових праць учених з усього світу — «шекспірізнавців», напевно, міг би сформувати величезну бібліотеку з десятками тисяч томів.

До 90-х р. XX ст. кожний дослідник творчості В. Шекспіра на пострадянському просторі та за його межами мав об'єктивні складнощі щодо опрацювання оригінальних текстів драматурга, ознайомленні з різними виданнями його творів, важливими дослідженнями видатних міжнародних фахівців, перекладами п'єс драматурга нарізні мови. Ситуація кардинально змінилася з появою комп'ютера та Інтернету. Не одразу, але доволі швидко в мережах почали створювати сайти, пов'язані з ім'ям Шекспіра, його окремими драматургічними творами, сонетами й іншими різноманітними матеріалами. Минуло зовсім мало часу, і шекспірівські сайти стали найрепрезентативнішими в Інтернеті, вони вдосконалені, добре розроблені, систематизовані. Більшість із них існує, звичайно, на американських, європейських серверах, менший сегмент вони становлять на російських, останнім часом уже виникли цікаві українські портали. Створювачі шекспірівських сайтів досконало вивчають Інтернет-ресурси, обсяг проблем, які перебувають у центрі уваги як шанувальників творчості великого «барда», так і вчених-літературознавців, театрознавців, викладачів, тощо. Свої роздуми над контентом власних ресурсів обґрунтовують, зазвичай, у передмовях під заголовком «Шекспір в Інтернеті». Розробники підкреслюють актуальність вивчення проблеми «Шекспір в інформаційному просторі» загалом, наповняють на її безмежності, пошуках нових проектів, відповідних вимогам часу.

Мета статті — проаналізувати зміст найбільших світових інформаційних ресурсів, присвячених Шекспірові, розглянути основні напрями та підходи до репрезентації спадщини англійського драматурга та матеріалів про нього на цих порталах.

Інтернет виник у 1962 р. в Америці. І тільки з 1991 р. в «Європейській лабораторії з фізичних часток» розроблявся новий протокол розповсюдження інформації — WWW «всесвітня павутина». Популяризація Інтернету розпочалася з 1993 р. Із цього часу створюються і перші сайти, присвячені Шекспірові, невеликі за обсягом інформаційного матеріалу, переважно біографічного профілю, та текстами

творів драматурга. Відомо, що у світі саме наприкінці 1990-х рр. відбувся справжній шекспірівський «бум», почався «Великий час Шекспіра», згідно зі словами критики, якого не знала жодна попередня епоха. Одна з головних причин такої активізації зацікавленості Шекспіром полягала в помітному процесі комерціалізації англійського барда, перетворенні його на об'єкт культурно-пізнавального туризму, що надавав упорядникам немалі прибутки. Навіть виник термін «бардифікація» культури. Остаточне не з'ясовані факти біографії драматурга, багатогранна творча спадщина, в якій поєднуються відверто демократичні й високоінтелектуальні тенденції, приваблюють до Шекспіра творчу еліту: митців, режисерів, акторів, учених, письменників, інші соціальні групи глядачів і туристів. Зважаючи на притаманну постмодерністській добі ностальгію за класичним мистецтвом, Шекспір став у такому контексті предметом схрещування різних інтересів.

Дійсно, західні розробники шекспірівських сайтів першими зрозуміли цю тенденцію часу. У 1990 р. в Америці виникла Шекспірівська асоціація, що проводила щорічні конференції у Філадельфії, мета якої — просування шекспірівських студій в Інтернеті. Так стали виникати самостійні сайти, форуми, в центрі уваги яких була постать англійського драматурга. Таким чином поступово виникала необхідність у систематизації накопиченого матеріалу, впорядкування його в єдиному великому ресурсі.

Так, у 1990 р. започатковано проект SHAKSPER [1], який об'єднав тринадцять зацікавлених шекспірівських шанувальників, з 1992 р. його редактором став Гарді М. Кук. На думку останнього, це був перший великий ресурс, присвячений Шекспіру в Інтернеті [2]. Остаточна версія portalу, який отримав підзаголовок Global Electronic Shakespeare Conference, виникла у 2002 р., а віднині ресурс об'єднує 1200 членів із 66 країн світу. Спочатку він складався з п'ятих категорій: Стартові теми; Життя та відповідні сайти; Інформаційні сайти; Педагогічні сайти; Твори, видання та факсиміле. Потім вони були поділені на менші, тому що матеріал кожного сайта ставав необмеженим. Цей ресурс не оминув увагою появу блогів, «живих журналів», започаткованих у 1994 р. Блоги згодом ставали мейнстрімом в Інтернеті. Тому з 2002 р. шекспірівський ресурс поповнився такими блогерними сайтами: Mr. William Shakespeare and the Internet, створений Террі А. Грей [3], Textual Studies, 1500-1800 [4], I Love Shakespeare, створений Вільямом Саттоном [5] та ін. Террі Грей ще наприкінці 90-х рр. здійснила першу спробу поєднати всі інформаційні матеріали, що накопичені на сайтах США та Великої Британії, у власний сайт «М-р Вільям Шекспір та Інтернет», уперше продемонструвавши системний підхід до проблеми (<http://daphne.palomar.edu/shakespeare>). Цей ресурс у розширеному вигляді внесено в портал Г. Кука. Таким чином, блогерські сайти дозволили розширити уявлення щодо тем та

проблем, якими цікавляться прихильники Шекспіра, ознайомитися з їх власним досвідом.

Американський портал SHAKSPER відрізняється відповідальністю в підборі та класифікації інформації, зорієнтований на співпрацю з академічним співтовариством усього світу, діячами театру та кіно, критиками, митцями різних напрямів, бібліотеками, шекспірівськими товариствами або асоціаціями, програмістами, юристами тощо. Небайдужі до особистості Шекспіра діячі культури самі пропонують редакторів порталу нові проекти сайтів, допомагають у розробці їх змісту та дизайну. Так, актор Рон Севердіа став засновником сайту PlayShakespeare, який містить багатий матеріал про постановки шекспірівських творів та головних виконавців.

Означений ресурс надав можливості для створення Міжнародної шекспірівської асоціації (International Shakespeare Association), а також сконцентрувати увагу на головних напрямках поширення знання щодо спадщини Шекспіра й інформації про великий «шекспірівський світ». Водночас на цьому порталі об'єдналися інформаційні сайти різних Шекспірівських товариств країн Європи, США, Південної Африки, Нової Зеландії, Австралії. Географія цих товариств свідчить про неймовірну популярність Шекспіра на планеті, необхідність ідей, художніх образів, роздумів великого драматурга сучасному суспільству.

Різноманітна інформація постійно оновлюється, а попередня зберігається в архіві, це стосується, насамперед, наукових статей. Дослідникам такі архіви необхідні, оскільки дозволяють простежити весь спектр оцінок, нових тенденцій та точок зору на вже відомі речі, запропонувати свої власні.

Портал SHAKSPER характеризується пошуком відповідних художніх варіантів оформлення своїх сайтів. Наприклад, інтерактивний, гіпертекстуальний ресурс «Життя Шекспіра та його час в Інтернеті», створений Майклом Бестом, — це своєрідна бібліотека з книжними полицями, кожна з яких — секція, присвячена окремому етапові в житті англійського драматурга. Це подібно до книги, яка містить багато глав, що починаються зверненням до читачів, наприклад: «Саме тут ви можете прочитати й обміркувати політику Єлизаветинської Англії» тощо. Багато посилань на сторінки різних видань, адрес мережі роблять його «найкращим гіпертекстом в Інтернеті» [2]. Цьому сайту притаманний творчий підхід. Оригінально обігрується тема: був Шекспір чи не був, яка до сьогодні залишається привабливою для деяких літературознавців. На сайті пропонують листування Шекспіра із самим собою. Від імені драматурга пишуть інші люди (наприклад, Едвард де Вір, 17-й граф Оксфордський), котрі звертаються до поета.

Шекспірівський ресурс англійською мовою дійсно призначений для тих, хто добре її знає. Але кожен фахівець, котрий професійно

вивчає творчість англійського художника, не може ним не скористатися. По-перше, тут зібрані всі важливі електронні адреси головних бібліотек світу, в яких Шекспір представлений дуже широко, по-друге, надається можливість доступу до оригінальних текстів творів драматурга — Shakespeare's Works; The Complete Literary Works of William Shakespeare [6] тощо, по-третє, на ньому зберігаються друковані й електронні журнали. Крім того, саме тут подана свіжа інформація про все, що пов'язане з Шекспіром у західному світі: наукові конференції, бібліографія його творів, анотації статей та монографій, огляди театральних постановок, фільмів тощо. Цей портал не ігнорує інших, меншою мірою розвинених шекспірівських сайтів англійською, французькою та німецькою мовами, надає посилання та контактує з ними.

На превеликий жаль, західні шекспірівські ресурси відокремлюються від проблеми вивчення англійського «барда» в Росії, Україні й інших країнах пострадянського простору. Відомо, що вітчизняні вчені-шекспірізнавці за різних часів здійснили достатньо значний внесок у дослідження спадщини Шекспіра, вони відзначилися оригінальністю та глибиною думок і трактувань його творів: М. Стороженко, В. Венгеров, М. Морозов, А. Анікст, Л. Пінський та ін.

Значною мірою цю «білу пляму» заповнює проект «Русский Шекспир» [7] — дослідницько-інформаційна база даних на російському сервері. До нього долучені ще два масштабних ресурси — «Современники Шекспира» [8] й електронна енциклопедія «Мир Шекспира» [9].

Проект «Русский Шекспир» створено за підтримки Російського гуманітарного наукового фонду. Його мета — комплексне вивчення шекспірівської епохи та презентацію творчості молодших і старших сучасників Шекспіра. Головними розробниками проекту й авторами багатьох публікацій стали секретар Шекспірівської комісії РАН, помічник ректора Московського гуманітарного університету М. В. Захаров, професор, фахівець з англійської літератури В. Л. Луков та ін. Проект спрямований на рецепцію Шекспіра в Росії, розкриття впливу його творчості на російську літературу та письменників, культуру, театр.

Ресурс складається з двох частин: перша — це майже всі переклади творів Шекспіра російською мовою, починаючи з 1748 р.; друга — публікації критичних праць та досліджень, як із загальних проблем творчості Шекспіра, проблеми авторства, історії шекспірознавства, так і аналізу окремих творів автора, їх театральних та кінематографічних версій.

Як відомо, саме з XVIII ст. в Росії виник інтерес до англійського драматурга, хоча перші переклади здійснювались не з оригіналу, а переважно з французьких та німецьких переробок. Вони були «вільними», мали скорочення тощо. У наступну епоху в Росії розпочинається своєрідний «бум» Шекспіра. Твори драматурга друкуються як

у прозаїчних перекладах) серед яких найвідоміший, дуже близький до оригіналу, належить М. Х. Кетчеру (18 п'єс)), лікарю за освітою, так і поетичних, здійснених відомими поетами.

На відміну від уже розглянутого американського ресурсу SHAKSPER, який подає багатоаспектний суто інформаційний шекспірівський «гіпертекст», російський ресурс базується на науковому підґрунті, запроваджує принципово нову методику вивчення спадщини Шекспіра в Росії з урахуванням сучасних інформаційних технологій, «тезаурусний підхід» [10].

Ключовий момент — уведення та обґрунтування таких понять, як «культ Шекспіра», «шекспіризація», «шекспіризм». Вони набувають змістовних характеристик та термінологічної визначеності. «Культ Шекспіра» — це переважно соціологічне та соціально-психологічне поняття, що, на думку науковця, означає шанування великого драматурга, «формування суттєвої культурної константи в національних культурних тезаурусах». «Шекспіризація» — філологічний термін, який підтверджується текстами, іншими літературними фактами, широким використанням образу самого Шекспіра, його творів, персонажів, цитат, шекспірівської поетики. І, нарешті, «шекспіризм» — це «опанування шекспірівського світогляду» [11].

Автори проекту «РусскийШекспир» наполягають на науковій та технічній складових. Перша пов'язана з висвітленням процесу становлення літературної репутації Шекспіра, вивчення та використання маловідомих текстових джерел, які сприяли високим оцінкам англійського драматурга російськими поетами та критиками. Технічна проблема полягає в збиранні, зберіганні та поширенні великих обсягів текстової інформації, відкритті доступу до рідкісних та раніше невідомих видань. Усе це стає неоціненним матеріалом для викладачів, науковців, студентів.

М. В. Захаров та В. О. Луков взяли безпосередню участь у створенні в мережі Інтернет ще одного ресурсу: «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия» [12]. Цей проект є складовою комплексного дослідження Шекспіра та його світового значення. Головна мета — розроблення, складання та друкування електронного словника, який планувався на 2010 р. Цей веб-ресурс стартував декілька років тому в інформаційному просторі, але автори проекту мають намір продовжувати його розроблення, хоча грант закінчився. Поповнення ресурсу здійснюється щорічно, розширюється обсяг цікавої та корисної довідкової та бібліографічної інформації з історії написання кожного твору, його перекладу на російську мову, розгляду проблеми світового значення Шекспіра.

Саме цей актуальний ресурс призначений висвітленню специфічного феномену «Світ Шекспіра» та місця в міжнародному шекспірознавстві російської наукової традиції у вивченні спадщини британського драматурга. Інформаційно-дослідне відповідає

сучасному англomовному аналогу «Encyclopædia Britannica's Guide to Shakespeare». Саме цей проєкт дозволяє максимально розширити шекспірівський контекст, розглянути спадщину та біографічні матеріали багатьох яскравих постатей доби Ренесансу, розкрити механізми рецепції їх творчості в західноєвропейській літературі, театрі, музиці й образотворчому мистецтві. Науковий ефект цього сайту полягає у визначенні наслідків такої рецепції для культури Росії.

Крім того, цей ресурс, якісно оформлений, інтерактивний, досить динамічно реагує на всі значні події в галузі культури, літератури, театру, що пов'язані з ім'ям Шекспіра та його сучасників: конференції, круглі дати, відкриття нових сайтів, проведення різних презентацій творів доби Ренесансу, цікавих театральних та кінопрем'єр, друкування нових видань російських і західних науковців, що приваблює кожного користувача: від школярів, студентів до академічного та творчого співтовариства.

У Шекспірівському інформаційному просторі гідне місце посів створений нещодавно «Український Шекспірівський портал» [13]. Ініціатором цього амбітного проєкту була Лабораторія з Ренесансних студій під керівництвом професора Н. М. Торкут, а надалі цей портал став спільним проєктом Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України та Класичного приватного університету Запоріжжя. На нашу думку, основна мета авторів проєкту, до яких також належать молоді дослідники спадщини англійського барда, – створити власну українську «шекспіріану», об'єднати зацікавлених вивченням творчості Шекспіра та його сучасників українських фахівців, а також надавати огляди українських постановок Шекспіра, звернення до його творів кіномитців, музикантів тощо.

Саме на цьому порталі, який репрезентує себе українською та англійською мовами, представлений журнал «RenesansniStudii», започаткований саме авторами portalу ще в 1997 р. Це надає уявлення про спектр шекспірівській тематики, що розроблюють українські фахівці, наприклад, стосовно особистості Шекспіра (Н. Торкут, Н. Висоцька), літературознавчих проблем, перекладів, лінгвістики, театрознавства. Портал надає посилання на міжнародні шекспірівські сайти, але, на жаль, не визначає тих ресурсів, які подані в цій статті й посідають важливе місце в інформаційному просторі.

Дійсно, що українське «шекспірознавство» — не достатньо розвинена галузь у вітчизняному літературознавстві, але, залучивши зацікавлених прихильників спадщини Шекспіра, особливо наукову молодь, можна спостерігати створення потужного «шекспірівського» середовища в майбутньому. Усі розвинені шекспірівські сайти інтерактивні, завдяки чому можна паралельно розглядати або читати одночасно окремі твори Шекспіра в оригіналі, порівнювати

з перекладами різними мовами, переглядати їх театральні та кіноверсії, використовувати довідкові матеріали.

Слід зазначити, що на російських та українських сайтах, на відміну від західних, практично немає навчальних ресурсів, а декілька окремих спрямовані не на методику викладання, а на надання пояснювальних матеріалів до шекспірівських тем. У сучасному інформаційному просторі існує багато західних сайтів, які розраховані суто на вчителів, викладачів вищих навчальних закладів, студентів. На них можна знайти плани уроків, підбір необхідних цитат до характеристики персонажів, тести, контрольні питання, тощо. Це англійські сайти, вони базуються на оригінальних текстах творів Шекспіра, тому недоцільні для неспеціальних ВНЗ України.

Таким чином, огляд тільки окремих, але масштабних різномовних інформаційних ресурсів, присвячених Шекспірові, підтверджують ще раз світове значення драматурга. Усі ці сучасні ресурси можна розглядати як своєрідний принципово новий шекспірівський «мега-текст». Якщо, починаючи з 90-х р. минулого століття, простежується процес первинного накопичування різноманітного цікавого матеріалу, який концентрувався на невеликих сайтах, то згодом він трансформувався в значні національні проекти, розвинені портали, чітко структуровані, гіпертекстуальні, інтерактивні, лінійні та нелінійні, що відповідають вимогам сучасного користувача: від академічного фахівця, викладача, критика, театрознавця, перекладача до звичайного шанувальника творчості англійського «барда».

Надалі матеріал, пов'язаний з життям та творчістю Шекспіра, лише збільшуватиметься, тому що англійський «бард» — письменник на «всі часи». Принципи, підходи до зберігання та репрезентації його творчості змінюватимуться відповідно до прогресу в інформаційній галузі, тому постає необхідність вивчати проблему «Шекспір та Інтернет» значно ширше в її історичному, змістовному та якісному аспектах.

Список літератури

1. SHAKSPER: The Global Electronic Shakespeare Conference [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://shaksper.net>. — Назва з екрана.
2. Cook, Hardy M. Shakespeare on the Internet [Електронний ресурс] / Н. Cook. — Режим доступу: <http://shaksper.net/about/general-information>. — Назва з екрана.
3. «Mr. William Shakespeare and the Internet» Terry, A Gray Терри mrshakespeare.typepad. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: com/mrshakespeare. — Назва з екрана.
4. Textual Studies, 1500–1800 — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: textualstudies.blogspot.com. — Назва з екрана.
5. I Love Shakespeare (William Sutton) — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: blog.iloveshakespeare.com. — Назва з екрана.
6. Shakespeare's Works [Електронний ресурс]. — Режим доступу: shakespeare.palomar.edu/works.htm. — Назва з екрана.

7. The Complete Literary Works of William Shakespeare [Електронний ресурс]. — Режим доступу: william-shakespeare.classic-literature.co.uk. — Назва з екрана.
8. «Русский Шекспир» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://rus-shake.ru> — Загл. с екрана.
9. «Современники Шекспира» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.around-shake.ru. — Заглавие с екрана.
10. «Мир Шекспира» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.world-shake.ru — Загл. с екрана.
11. Луков Вал. А., Луков Вл. А. Теория тезаурусного подхода [Електронний ресурс] / Вал. Луков, В. Л. Луков. — Режим доступу: <http://www.zpu-journal.ru/gum/new/articles/2007/Lukovs>. — Загл. с екрана.
12. Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. [Електронний ресурс]. / Н. Захаров. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. — 320 с. — Режим доступу: russhake.ru/menu/news/9214.html. — Загл. с екрана.
13. «Мир Шекспира. Электронная энциклопедия» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/letter35.html>. — Загл. с екрана.
14. «Український Шекспірівський портал. Ukrainian Shakespeare Portal» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://shakespeare.zp.ua/> — Назва з екрана.

Надійшла до редколегії 18.02.2014 р.

УДК 316.7(477)»1917/1920»(045)

В. В. ДАВБА

ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ПОЛІТИЦІ РЕВОЛЮЦІЙНИХ УРЯДІВ У 1917–1920 РР.

Розглядаються особливості та пріоритетні напрями політики українських урядів 1917–1920 рр. у питанні національної культури.

Ключові слова: українська культура, Національно-демократична революція, Центральна Рада, Гетьманат П. Скоропадського, Директорія, радянська влада.

Рассматриваются особенности и приоритетные направления политики украинских правительств 1917–1920 гг. в вопросе национальной культуры.

Ключевые слова: украинская культура, Национально-демократическая революция, Центральная Рада, Гетьманат П. Скоропадского, Директория, советская власть.

The article discusses the features and policy priorities Ukrainian governments in the years 1917–1920 on the issue of national culture.

Key words: Ukrainian culture, the National Democratic Revolution, the Central Rada, the Hetmanate Skoropadskiy, Directory, the Soviet government.

Роки Національно-демократичної революції стали визначним етапом у новітній історії України. Саме в цей період на тлі революційних подій та постійної зміни політичних режимів поступово відбувається

становлення всіх сфер життя українського народу. Прихід до влади різних революційних урядів помітно вплинув на культурну сферу України. Формування моральних цінностей та світогляду українського народу на той час значною мірою залежало від ідеологічної політики правлячих режимів.

Зважаючи на розвиток української культури 1917–1920 рр., справжнє новаторство, пошуки та знахідки, доцільно з'ясувати вплив революційних урядів на формування моральних цінностей, а також світоглядних принципів національної культури українського народу. При цьому, актуальність досліджуваного питання визначають такі чинники:

- зацікавленість періодом 1917–1920 рр. в історії України науківців і громадськості;
- суперечливість і неоднозначність поглядів учених на події Національно-демократичної революції 1917–1920 рр.;
- необхідність дослідження політичного підґрунтя української культури періоду революції.

Мета статті — визначити основні напрями української культури, що були пріоритетними для революційних урядів у здійсненні їх політичної діяльності, а також виявленні причин акцентування саме на цих напрямках.

Культура, згідно з «Коротким енциклопедичним словником з культури», — сукупність матеріальних і духовних надбань, комплекс характерних інтелектуальних та емоційних ознак суспільства, що містить не лише різні мистецтва, але й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань. Акцентується на таких елементах культури, як мораль та система цінностей, уклад життя та світогляд [7, с. 124].

Отже, всі політичні режими, які приходили до влади на українських землях, не оминали увагою питання української культури. При цьому кожний уряд мав на меті свої цілі та використовував культуру для своїх інтересів.

Так, опинившись при владі, Українська Центральна Рада задекларувала курс на досягнення національно-територіальної автономії. При цьому передбачалася активна діяльність щодо відродження української мови, а також українізації існуючих освітніх закладів та відкриття нових. Ставилися питання відкриття культурно-просвітніх та мистецьких закладів, об'єднань, бібліотек, видання художньої та навчальної літератури, розвиток науки, мистецтва тощо. Навколо цих ініціатив об'єдналась значна частина української творчої еліти, меценатів та всіх небайдужих [2, с. 8].

Центральна Рада чітко окреслила основні правові напрями в галузі культури у Відозві до українського народу від 22 березня 1917 р. [4] та Резолюції Українського національного конгресу (квітень 1917 р.) [12]. У цих історичних документах невідкладними завданнями ставилося

відродження української мови і школи, створення національних загальноосвітніх і спеціальних навчальних закладів, збільшення кількості українських періодичних видань, культурно-освітніх установ.

Уже в перші місяці свого існування Центральна Рада заклала основи нової національної школи. Так, 6 квітня 1917р. в Києві відбувся I Всеукраїнський учительський з'їзд, на який з'їхалися близько 500 делегатів з усіх губерній України. Його основні питання — українізація середньої та вищої школи, підготовка україномовних педагогічних кадрів, створення при Київському університеті і на курсах при шкільних округах кафедр українознавства та української мови [11, с. 137].

Процес українізації культури під керівництвом Центральної Ради не оминув ініціатив театральної еліти, яка вже 12 березня 1917 р. в театрі М. Садовського провела перші театральні збори. За їх результатами розпочалася робота з відкриття першого Українського національного театру. 24 квітня при Центральній Раді на основі товариства «Український національний театр» створено однойменний комітет на чолі з В. Винниченком. 3 липня комітет працював при відділі мистецтв секретаріату народної освіти. 25 квітня 1917 р. на його установчих зборах прийняли рішення про те, щоб створений національний театр був державним театром при уряді Центральної Ради [2, с. 11].

У 1918 р. зі встановленням влади Гетьмана П. Скоропадського продовжився процес національно-культурного відродження України. Змінювалися традиційні погляди на мистецтво, літературу, музику, зумовивши інтенсивне зростання нових явищ у художньому житті, пов'язаних з інтеграцією української культури в загальноєвропейський контекст з його потужним розвитком модерних стилів і напрямів.

Уже за часів Української Народної Республіки позначився диференційований підхід до різних напрямів культурного життя. 21 травня 1918 р. Рада Міністрів прийняла закон про утворення Головного управління мистецтва і національної культури та перейменування Міністерства народної освіти в Міністерство народної освіти та мистецтва. Управління увійшло до структури міністерства, а його керівник одержав права заступника міністра. На цю посаду запрошено відомого українського історика і культурного діяча П. Дорошенка [11, с. 198].

Головними здобутками державної інституції з керівництва культурно-мистецьким процесом стало створення деяких державних установ — Національного музею на базі Київського художньо-промислового і наукового музею; Національного архіву й Археографічної комісії на основі попередніх напрацювань Київської комісії давніх актів; Національної бібліотеки, Національної опери і Державного драматичного театру.

2 серпня 1918 р. Рада Міністрів затвердила закон «Про утворення фонду Національної бібліотеки Української Держави», згідно з яким у новоствореній бібліотеці засновувався «найповнішим чином розроблений відділ «Ucrainica»». Планувалося, що бібліотека стане книгозбірнею, де «мають бути зібрані всі пам'ятки духового життя українського народу і України (рукописні і друкарські)..., книги, часописи, газети, гравюри, листівки, ноти, літографії і інші твори друкарень, літографій і металографій, видані на Україні та за кордоном» [9].

Значна державна підтримка надавалася театральним і музичним установам. Зокрема, 23 серпня урядом прийнята постанова «Про заснування в м. Київ Державного драматичного театру», який, як зазначає Д. Дорошенко, зацікавив П. Скоропадського, котрий посприяв, щоб театральний колектив одержав відповідне приміщення.

За державної підтримки 30 серпня в Києві засновано Державну драматичну школу, що мала готувати режисерів та акторів; Кобзарську школу, Український національний хор під керівництвом О. Кошиця. 15 листопада виник один із перших державних музичних колективів — Державний симфонічний оркестр ім. М. Лисенка [2, с. 12].

Характеризуючи літературно-мистецьке життя України в добу П. Скоропадського, слід зазначити, що він був органічно пов'язаний з попереднім 1917 р., коли розпочався процес духовного оновлення України. Зростання національної свідомості, широка мережа громадських культурно-освітніх установ, творчих організацій забезпечили подальший розвиток української культури, який підтримувався державним фінансуванням. Діяльність відділів Міністерства народної освіти і мистецтва, які опікувалися розвитком українського мистецтва, літератури, театру, кінематографа, книговидання, сприяла зміцненню та поглибленню перетворень у всіх сферах духовного життя України і заклала міцний фундамент для подальшого піднесення української культури [9].

За часів Директорії УНР національні лідери також опікувалися культурним розвитком України. Зокрема, голова Директорії Володимир Винниченко, відомий письменник і драматург, доклав немало зусиль до налагодження культурного життя, зокрема театрального мистецтва.

Сприятливим фактором розвитку культури були значні практичні напрацювання попередньої влади в культурній сфері. Водночас існували й негативні фактори, що перешкоджали культурному розвитку. Нестабільність, невизначеність курсу нової влади ставили під сумнів подальший розвиток різних напрямів національного мистецтва, які фактично відродилися за часів Центральної Ради.

За Гетьманату українське театральне мистецтво досягло доволі високого рівня розвитку. На час приходу Директорії до влади в Києві

функціонували чотири професійні театри українського спрямування: Другий міський театр, Державний народний театр, Державний драматичний театр та «Молодий театр» [3, с. 128].

Визнаючи велику естетичну і виховну роль театру в суспільному житті, Директорія заохочувала не лише професійні, а й аматорські театри, що мали донести до широкої аудиторії здобутки сценічного мистецтва. Для цього створювалися мандрівні театри, на які покладалося особливе завдання — виховання в мас не лише естетичного смаку і любові до мистецтва, а й національної свідомості та почуття громадянського обов'язку. У ситуації низького життєвого рівня та відсутності розгалуженої інформаційної мережі, а також часткової неграмотності населення мандрівний театр був не лише єдиною культурною розвагою, а й своєрідною школою патріотизму, яка формувала в політично нерозвиненого селянства почуття належності до української нації, стимулювала громадську активність [10, с. 423].

Театральні постановки часто мали політичний підтекст, були спрямованими на сучасність. Це до певної міри знижувало художню цінність вистав, стиль яких подекуди зводився до грубого реалізму, але саме такі вистави були найзатребуванішими в той період, саме їхня гострота й актуальність збирали численні аудиторії. Отже, український театр періоду Директорії був значно політизований, підпорядковувався існуючому режимові.

Як і театральне, продовжувало розвиватися музичне та хорове мистецтво. Уряд уважно стежив за всіма культурними подіями, допомагаючи в аматорських ініціативах молодим мистецьким колективам.

Найвизначнішою подією музичного життя часів Директорії безперечно було створення Української республіканської хорової капели. 24 січня 1919 р. Директорія ухвалила закон про утворення Української республіканської капели [3, с. 131], згідно з яким головним диригентом призначався О. Кошиць. Перед капелою було поставлено завдання державного масштабу — популяризувати українське національне мистецтво на високому професійному рівні як в Україні, так і за кордоном.

Свою діяльність капела розпочала концертами по містах України, згодом вирушила у велике турне по Європі. 1919 р. були дані концерти у Франції, Чехословаччині, Великій Британії, Швейцарії, Бельгії, Голландії, Англії, Німеччині, Польщі, Іспанії. Виступи капели супроводжувалися незмінним успіхом [3, с. 134]. У результаті гастролей по Європі українське музичне мистецтво вперше продемонструвало себе світові, здобувши популярність у європейських країнах.

Причина такого розвитку подій, очевидно, полягала в тому, що за Директорії найперше розвивалися ті галузі мистецтва, які мали

просвітницько-пропагандистське значення. Театр, музика широко використовувалися для виховання в населення національної свідомості та підтримки революційного духу. Саме тому відбувалася переорієнтація на видовищність і посилювалася національна й політична складові в театральній-музичній сфері. Репертуар театрів стає майже суто українським. Завдання мандрівних театрів та музичних колективів: пропагувати національну ідею по всій території України, особливо в місцях, віддалених від культурних центрів. У буремній політичній ситуації факти й гасла були вагомішими, ніж естетичні критерії [2, с. 16].

Так само пропагування ідей здійснювала комуністична партія, якій у перші роки правління все ще помітно бракувало підтримки неросійських народів, тому партія почала шукати засоби досягнення визнання та підтримки серед них.

На XII з'їзді партії її керівництво започаткувало політику «коренізації», яка була покликана зосередити зусилля на тому, щоб долучити до партії та державного апарату представників неросійських народів, аби радянські службовці вивчали місцеві мови і говорити ними, нарешті, щоб держава сприяла культурному й соціальному розвитку різних народів. Український варіант цієї політики дістав назву українізації [7, с. 11].

Водночас значного поширення серед населення України набуває політосвітня й агітаційно-масова робота в таких культурно-освітніх організаціях, як клуби. У процесі створення сотень нових осередків культури по містах і селах України важливу роль відігравали й більшовики. Використовуючи зростаючу творчу ініціативу трудящих мас, вони відкривали клуби, читальні, бібліотеки, а також кіоски для продажу літератури та газет при багатьох своїх партійних організаціях [1, с. 117].

З приходом до влади більшовиків розпочався етап фактично безконтрольного ставлення до культурної спадщини країни. Утілення принципу «грабуй награване» призвело до нищення монументальних пам'яток та відвертого розкрадання національної культурної спадщини. У перші роки радянської влади можна визначити два основні напрями у втраті пам'яток культури: по-перше, вивіз емігрантами предметів старовини за кордон; по-друге, нищення пам'яток революційно налаштованими масами. Певну підтримку за другим напрямом здійснювала й офіційна влада радянської країни. Так, 14 квітня 1917 р. вийшов декрет Ради Народних Комісарів Російської Радянської Федеративної Соціалістичної Республіки (РНК РРФСР) «Про знесення пам'ятників, споруджених на честь царів та їх слуг і вироблення проектів пам'ятників Російської соціалістичної революції». Відповідно до цього декрету, до 1 травня необхідно було знести пам'ятники, т. зв. «потворні боввани», що, на думку нової влади, не мали ні історичної, ні художньої цінності [1, с. 119].

Крім того, радянська влада, розуміючи важливість ідеологічно-виховного моменту пам'яток, активізує вже на початку свого існування роботу зі спорудження нових об'єктів, які б презентували вже новий суспільний устрій і вшановували нові цінності.

Загалом, літо 1918 р. характеризується спробою радянської влади створити відповідні пам'ятники, які б символізували формування нового світосприйняття. РНК РРФСР своїми постановами та декретами визначає списки осіб (історичних діячів), яких необхідно було увічнити в пам'ятниках [1, с. 119].

У 1918 р. роботу зі збереження пам'яток здійснювали і місцеві органи самоврядування. 26 лютого 1918 р. Виконавчий комітет Рад Катеринославської губернії видав повітовим Радам розпорядження «Про заходи охорони творів старовини, мистецтва і науки». У документі висловлювалося занепокоєння тим, що внаслідок революційних подій відбувалося масове залишення поміщиками та великими землевласниками своїх садиб, багато з яких становили цінність в архітектурному сенсі. У деяких із них зберігалися цінні твори старовини, мистецтва й науки: друковані твори, рукописи, гравюри, малюнки, карти, плани, моделі, барельєфи, статуї, монети. Повітовим Радам указувалося на те, що необхідно вжити енергійних заходів щодо збереження цих дорожочіних творів, які згодом збагатять національне надбання [5, с. 137].

Таким чином, жорстка боротьба українських урядів Національно-демократичної революції 1917-1920 рр. супроводжувалася активною діяльністю по долученню народних мас на свій бік. У результаті цієї діяльності відбувалося формування означених складових української національної культури. При цьому революційні уряди використовували театральне, художнє, музичне мистецтво, літературу, освіту як дієвий інструмент ідеологічного впливу на народні маси. Агітаційна діяльність революційних урядів мала на меті формування нових принципів, духовних цінностей та пріоритетів національної культури української культури.

Кожен уряд у питанні розвитку української культури обрав для себе різні пріоритетні напрями. Так, Центральна Рада акцентувала на загальній українізації культури, уряд Гетьманату П. Скоропадського — на створенні культурно-освітніх закладів, розвиткові бібліотечної та музейної справи, а також театральному мистецтві. Політика Директорії спрямовувалася здебільшого на театральне, музичне мистецтво та кінематограф. А радянська влада відразу активізувала свою діяльність на монументальному мистецтві як дієвому інструменті ідеологічної пропаганди. З огляду на це, можна стверджувати, що кожний політичний режим намагався втілювати свої політичні плани за допомогою різних напрямів культури. Так, українізація Центральної Ради була покликана об'єднати широкі народні маси навколо національної ідеї; культурно-освітня діяльність Гетьманату

мала на меті виховати нову українську інтелігенцію, зорієнтовану на культурний розвиток; зацікавленість Директорією театром та кінематографом пояснювалася видовищністю цих видів мистецтва, а тому їх можна було легко використовувати як інструменти для ідеологічного впливу. Таку ж думку поділяла й Радянська влада, але для її втілення обрала монументальне мистецтво.

З огляду на те, що питання культури було актуальним у політиці революційних урядів 1917-1920 рр. і кожен із них був зацікавлений у розвитку певних галузей культури, нагальною є проблема виявлення основних причин саме такого вибору. Подальші дослідження пов'язані із виявленням основних ідеологічних чинників, які впливали на визначення урядами напрямків культурної сфери для реалізації своїх політичних цілей.

Список літератури

1. Алексеев О. О. Формування пам'яткоохоронного законодавства в перші роки радянської влади (1917–1920 рр.) / О. О. Алексеев // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету / [гол. ред. Турченко Ф. Г.]. — Запоріжжя, 2009. — Вип. XXVII. — С. 117–120.
2. Богуславський О. В. Інформаційно-пресова діяльність Центральної Ради та українських урядів 1917–1920 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08 / О. В. Богуславський. — К. : Київськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. — 20 с.
3. Буравченко Д. А. Культурне життя за Директорії УНР: здобутки та втрати / Д. А. Буравченко // Симон Петлюра в історії та національній пам'яті: матеріали Всеукр. наук. конференції (20–22 травня 2009 р.) / Укр. ін-т нац. пам'яті, Ін-т історії України НАН України, Полтавський держ. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка; відп. ред. В. Ф. Верстюк. — К. : Фоліант, 2009. — С. 127–140
4. Відозва Української Центральної Ради до українського народу від 22 березня 1917 р. [Електронний ресурс] // Робітнича газета. — К. : 1917. — Режим доступу: <http://www.zakon.rada.gov.ua/>. — Назва з екрана.
5. Золотоверхий І. Д. Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.) / І. Д. Золотоверхий. — К. : Вид-во АН УРСР, 1961. — 346 с.
6. Конституційні акти України. 1917–1920. Невідомі конституції України [Електронний ресурс]. — К. : Філософська і соціологічна думка, 1992. — Режим доступу: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1. — Назва з екрана.
7. Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. М. Корінний, В. Ф. Шевченко. — К.: Україна, 2003. — 384 с.
8. Олійник З.В. Національна політика більшовиків в Україні в 1917–1920 рр. : автореф. дис. канд. іст. наук: 07.00.01 / З. В. Олійник. — К. : Київськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. — 19 с.
9. Осташко Т. С. Політика Гетьманату П. Скоропадського в галузі освіти та культури [Електронний ресурс] / Т. С. Осташко. — Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VKnlu/Ief/2010-2011_16/Ostashko.pdf. — Назва з екрана.

10. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. — К. : «АртЕк», 1998. — 728 с.
11. Розовик Д. Ф. Українське культурне відродження в роки національно-демократичної революції (1917–1920) : монографія / Д. Ф. Розовик. — К., 2002. — 312 с.
12. Україна в роки визрівання передумов і творення незалежної держави (1900–1920 рр.): Документи [Електронний ресурс] // Хрестоматія з історії України для студентів вузів / [Уклад.: Б. І. Білик, Л. В. Дячук, Я. С. Калакура та ін.]. — К. : ІСДО, 1993. — 376 с. — Режим доступу: <http://donklass.com/arhiv/histdisk/history.univ/history/ukrbooks/doc1900.html>. — Назва з екрана.
13. Українська революція 1917–1920 рр. в листівках та газетах: Альбом [Електронний ресурс] / Держархів Сумської області ; [автор-упоряд.: Г. Іванущенко]. — Суми : ВАТ «Сумська обласна друкарня» видавництва «Козацький вал», 2005. — 85 с. — Режим доступу: <http://daso.sumy.u/>. — Назва з екрана.

Надійшла до редколегії 11.03.2014 р.

УДК 17.036.1:141.5"652"

В. Б. ЖАДАН

СТАНОВЛЕННЯ ЕТИКИ ГЕДОНІЗМУ В АНТИЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ

Розглянуто поширений у сучасному філософському й культурологічному дискурсі концепт гедонізму.

Ключові слова: гедонізм, задоволення, страждання, душа, тіло, помірність.

Рассмотрен популярный в современном философском и культурологическом дискурсе концепт гедонизма.

Ключевые слова: гедонизм, удовольствие, страдание, душа, тело, умеренность.

The article is devoted to the popular in modern philosophical discourse and culture science concept of hedonism.

Key words: hedonism, pleasure, suffering, soul, body, moderation.

Актуальність. Поняття гедонізму позначає й етичні теорії, і системи поглядів, і спосіб життя, часто використовується в переносному значенні. Як складний етичний комплекс гедонізм містить значну кількість складових. Деякі з них універсальні й притаманні кожній культурній традиції, інші можна розглядати як визначальні особливості того чи іншого культурно-історичного типу. Гедонізм найчастіше трактується як надмірне прагнення до чуттєвих насолод і пов'язане з відмовою від загальноприйнятої моралі. Незважаючи на те, що спроби виправдання гедонізму мають тривалу історію, його негативна оцінка існує досі, що не завжди правильно.

Популярні в постмодерністських дослідженнях теми насолоди, тіла, спокуси й бажання можна розцінювати як становлення нової

форми теорій про задоволення. Концепт задоволення стає чи не провідним у сучасній культурі споживання. Критика просвітянської парадигми, притаманна епосі постмодерну, стає критикою античності, на якій вона ґрунтується. Гуманізація сучасної техногенної культури неможлива без звернення до античної основи, яка є своєрідним будівельним матеріалом для всієї європейської культури. «В процессе развёртывания философской проблематики в социокультурном пространстве Античности реализуется и процесс развития понятийного аппарата философского мышления; в силу того, что античная философия выступает исторически первой формой философствования, она формирует категориальный аппарат западного типа философии как таковой. Важнейшими аспектами этого процесса являются рефлексивное осмысление содержания базовых универсалий античной культуры; оформление собственно философских категорий в качестве систем определений» [1, с. 164]. Тому для повного й точного визначення поняття «гедонізм» слід розглянути етапи його становлення.

Мета статті — проаналізувати етапи становлення етики гедонізму у філософській думці античності.

У більшості досліджень феномен гедонізму є не самоцінним явищем, а своєрідним «фоном» у міркуваннях про мораль або засобом вираження опозиційного ставлення до традиційного для європейської культури розуміння стриманості як чесноти. Вивчення концепту задоволення в античній філософії та культурі, а також супутніх йому понять ґрунтується на текстах і фрагментах праць давньогрецьких мислителів, дослідженнях з давньогрецької культури й філософії. Тексти, що розкривають принципи гедоністичних концепцій, збереглися фрагментарно. Гедонізм як етичне вчення, основане на принципі насолоди, привертав увагу дослідників і розглядався в працях, присвячених античній етиці, зокрема етиці Арістіппа й Епікура (А. Боннар, А. А. Гусейнов, Г. В. Драч, Ю. А. Кулаковський, А. Ф. Лосев та ін.) У більшості студій чи не єдиною ознакою гедоністичних учень є їх атеїстична спрямованість.

Концепт задоволення — один із провідних у культурі, хоча він мало актуалізований, але наявний на різних рівнях свідомості. У різні епохи, в різних мислителів він трактується і втілюється неоднаково. Почуття задоволення виникає в результаті реалізації потреб людини. Сутнісні та провідні потреби людини — тілесні. Згідно з визначенням П. Куусі, «пропитание, половая жизнь и самозащита на протяжении миллионов лет были ведущими факторами первобытной человеческой культуры»; это «три основные переменные эволюционной истории» [2, с. 110]. Задоволення цих трьох провідних потреб відповідає принципу самозбереження і водночас із архаїчних часів формує й уявлення про суто тривіальні задоволення. Прагнення до них — один з важливих мотивів поведінки людини. Слід зазначити, що чуттєві задоволення — неоднозначне

питання культурно-філософської рефлексії. Саме чуттєва сфера асоціюється передусім зі словами «задоволення» і «насолада». І саме почуттєві задоволення розглядаються як нижчі й не гідні людини, культурне середовище прагне звести їх до мінімуму, а в людини викликати почуття сорому за них.

У процесі розвитку людини перед нею постають нові потреби і, як наслідок, виникають нові сфери задоволення: матеріальна (економічна) і соціальна. Їх об'єднує з чуттєвими задоволеннями те, що задоволення потреб нових типів здійснюється переважно через привласнення й орієнтоване на матеріальний світ. Водночас виникають нові типи задоволень: естетичне, інтелектуальне і духовне. Можливість випробувати ці задоволення породжується задоволенням особливих потреб, які змінюються залежно від форм розвитку культури й інтелекту людини. Із задоволеннями чуттєво-тілесної та соціально-економічної сфер їх об'єднує те, що їх брак також викликає почуття страждання.

Дані етнографії свідчать, що чуттєві задоволення були важливою складовою архаїчних культів родючості, обрядів ініціацій, ритуалів встановлення порядку, жертвопринесення, магічним засобом уникнення нещастя або забезпечення майбутнього благополуччя. Інше джерело знань про цей час — міф, який був першою формою самосвідомості людини у світі. У грецькому архаїчному міфі місця задоволенню немає, а основна увага спрямована на процес загального світоустрою й підтримки природного і соціального порядку, що супроводжується жорстокою боротьбою проти сил хаосу.

До кінця II тис. до н. е. архаїчна міфологія трансформувалася в складний комплекс релігійно-міфологічних уявлень. Як зазначав А. С. Богомолів, «это была революция в способе мышления, что по форме состояла в замене абстракции через обособления и приписывания полученному абстракту собственного имени зафиксированными в языке общими представлениями, а по содержанию — в отказе от фантастических «посредников» в пользу природных процессов, что позволяет связать исследуемые явления в рационально осмысленную систему» [3, с. 31–32]. Гомерівський епос — один із текстів грецької міфології, де навколишній світ постає впорядкованим, гармонійним і зрозумілим для людини. Грецькі боги, відволікаючись від конкретних природних феноменів, олюднюються і стають утіленням різних емоцій. У гомерівському епосі персоніфікуються немало абстрактних понять: страх, ненависть, любов тощо, окрім почуття задоволення. Причина цього, напевно, полягає в тому, що для гомерівської людини це не є метою. Герой Гомера шукає слави, захищає свою честь, здійснює подвиги. Згідно з твердженням Гомера тільки олімпійські боги «проводять усі дні в насолодах» (Од., VI, 46), а людина приречена на страждання, боротьбу й смерть. Шталь зазначила провідну антитезу гомерівського епосу: безсмертні, щасливі й безжурні боги — смертні,

нещасні і страждають люди [4, с. 48]. Усвідомлення невідворотності смерті й страждання робить людей нещасними. Лише гідний може долучитися до божественної насолоди, але тільки позбувшись земного життя. Водночас у гомерівському епосі йдеться про існування особливого топосу, де обрані богами люди можуть прирівнятися до них: острови блаженних, Каліпсо і Кирки — залишки минулого Золотого віку. Але насолоди на цих островах для смертних супроводжуються небезпеками, втратою свободи і навіть людської подоби.

У VII–VI ст. до н. е. з Фрігії та Фракії до Греції проник орґаїстичний культ Діоніса. Це був культ життєвих сил дикої природи, життя і насолоди ним. Важливе місце в культі посідав стан екстазу, що передбачав вихід душі з тіла і злиття її з природою. У цьому стані відбувається вивільнення чуттєвого начала, нез'ясовного і неконтрольованого розумом. Концепція щодо можливості життя душі незалежно від тіла усувала всі обмеження, що накладаються нормами культури. У цьому стані душа поверталася у свій природний стан і насолоджувалася блаженством, даремно одним з епітетів Діоніса був Лісій–Визволитель. Іншими словами, в діонісійському культі шлях до насолоди душі передбачав вивільнення чуттєвого начала, звільнення тіла й водночас від тіла. У діонісійському культі можна відзначити три важливі для цього дослідження моменти: звільнення душі від тілесного існування, повернення її в «докультурний» природний стан і насолоду від набутої свободи.

Важливими явищами в античній передфілософській міфології архаїчного періоду стали орфізм і піфагорейзм. Подвійна сутність людини, смертне тіло, яке є темницею для душі, унеможливило насолоду в земному житті. Прихильники орфізму ставлять перед собою завдання звільнити свої безсмертні душі від згубного впливу тіла, що не тільки забезпечить їм у майбутньому житті насолоду вічним сп'янінням, але і допоможе відродитися Діонісу й упорядкувати хаос. Таким чином, насолода полягає в подоланні смертного начала людини й наближенні її до божества через моральне вдосконалення.

Діонісійство, орфізм і піфагорейство об'єднує ідея повернення безсмертної душі людини в природний стан. У діонісійстві це відбувається через єднання з природою, яке передбачає магічний вплив на родючість землі, необмежену свободу тіла й чуттєві насолоди. У орфізмі та піфагорейзмі таке повернення — результат деяких обмежень-очищень. Г. В. Драч зазначав, що «в орфізмі человеческое «я» пробуждается в акте отделения от природы (тела), а в пифагореизме — в процессе преодоления в себе чувственного начала» [5, с. 152]. В обох випадках релігійні практики спрямовані на подолання природного начала в людині, заперечення земних задовольень і сподівання на вічну насолоду після смерті.

У V–IV ст. до н. е. релігійно-міфологічні уявлення трансформуються у філософію. Предметом перших філософських рефлексій став

не тільки світ природи, а й індивідуальне існування людини. Натурфілософи мілетської й елейської шкіл зверталися до етико-соціальних та етико-психологічних проблем, зокрема і проблеми задоволення. Збережені фрагменти текстів давньогрецьких натурфілософів дозволяють відзначити нове тлумачення розглянутого концепту. Фалес, хоча і дотримував орфіко-піфагорійської традиції та протиставляв душу і тіло, заперечував можливості насолоди людини вже в земному житті. Геракліт звертав увагу на суб'єктивність сприйняття задоволення. Демокріт суперечив архаїчній традиції, яка стверджувала для людини насолоду в іншому світі, закликав насолоджуватися «тут і зараз», застерігаючи однак проти зловтіхи, надав насолоді етичного аспекту.

Для класичного періоду античної культури характерна переорієнтація інтересів зі сфери натурфілософії на проблеми людини. Зростаюча криза полісної держави стала основою і для зміни її інтелектуального й духовного клімату. З одного боку, це викликає прагнення зберегти полісні традиції, тому Сократ і більшість його учнів розмірковують про строгі чесноти громадянина, які допоможуть йому краще виконувати свій суворий обов'язок на службі поліса. З іншого боку, як зазначав А. Ф. Лосєв, «наслаждение было непоколебимой и единственной реакцией на жизненный хаос» [6, с. 76]. Виникнення першої гедоністичної школи, заснованої Арістіппом із Кірені, зумовлене соціально-культурною атмосферою полісу того часу. Школа кіреніаїків, незважаючи на велику конкуренцію філософських шкіл і нищівну критику сучасників, була популярною та продовжила своє існування після смерті засновника під керівництвом його доньки, а потім онука.

Згідно зі свідченням Платона і Ксенофонта, Сократ надто критично оцінював тезу свого учня Арістіппа про те, що пошук задоволень — єдина мета життя людини. Показовим є діалог Сократа з Арістіппом, який надає Ксенофонт. Сократ доводить, що вищою метою життя людини має бути служіння полісу, що передбачає вміння контролювати й обмежувати свої бажання і потреби, а інколи навіть відмовлятися від них. А виконання своїх бажань і пошук задоволень ототожнює людину з немаючими розуму тваринами, що не може бути метою людського життя.

Арістіпп, котрий називав себе скрізь іноземцем і відмовлявся від полісних цивільних обов'язків, підкреслює свою незалежність від полісного колективізму й полісних норм моралі. Учення Арістіппа про насолоду як вище благо і єдину мету життя свідчить про зародження індивідуалізму в полісній етиці, який надалі зруйнує її монолітну структуру. Формування світовідчуття, яке орієнтувалося не на досягнення «блага» в широкому розумінні, а на отримання індивідуального задоволення, — свідчення того, що склалася нова ієрархія цінностей, відмінна від тієї, що була характерна для класичного

грецького поліса. Як писав А. Ф. Лосев, «принцип киренаиків заключався не просто в насладженні, но в свободі духа, который всегда наполнен наслаждениями, что бы на него ни действовало, независимо от внутреннего самонаслаждения духа от каких бы то ни было внешних влияний» [6, с. 80]. «По Аристиппу, надо выработать в себе полную свободу в приятии и неприятии жизненных фактов и на все решительно в мире реагировать только переживанием удовольствия» [6, с. 81]. Така позиція обґрунтовувала і стверджувала незалежність людини від колективної думки.

Якщо класична полісна мораль високо цінувала активного трудівника й воїна, то про Арістіппа говорили: «...он извлекал наслаждение из того, что было в этот миг доступно, и не трудился разыскивать наслаждение в том, что было недоступно» [8, с. 112]. Спосіб життя й побут грека були завжди суворими і невибагливими, а Арістіппа докоряли сучасники за його любов до розкоші й зніженості. Він замінив дотримання суворих полісних норм конформізмом. Єдине, що пов'язує Арістіппа з грецькою культурно-філософською традицією, — це висока оцінка ним ролі розуму й освіченості.

Арістіпп убачав насолоду тільки в позитивних чуттєвих відчуттях та їх інтенсивності, не розрізняв істинних і хибних насолод, визнавав благом будь-яку, чим би вона не була зумовлена. Нерідко його звинувачували в нестриманості, проте Арістіпп уважав пріоритетною помірність, обґрунтовуючи це тим, що іноді процес досягнення насолоди може спричиняти незручності, тому від них слід відмовлятися. У відмові від насолоди, що зумовлює занепокоєння, і полягає проголошувана ним влада над насолодою: «Лучшая доля не в том, чтобы воздерживаться от наслаждений, а в том, чтобы властвовать над ними, не подчиняясь им» [8, с. 115]. У арістіппівському розумінні гедонізму насолода ґрунтується на пріоритеті чуттєвих відчуттів. Його основними ознаками є: помірність задовольнень, обґрунтована відмовою від подолання перешкод; актуальність матеріального життя, яка поєднується з конформізмом; визнання кінцевою метою приватну насолоду (*hedone*), сукупність приватних насолод, минулих і майбутніх, — щастя (*eudaimonia*); свобода від страху смерті й забобонів.

Етичне вчення Арістотеля було останньою спробою відродити через полісні чесноти славу і силу поліса. І хоча він не вважав задоволення благом, але в «Риториці» й «Нікомаховій етиці» проаналізував і класифікував різні види задовольнень. Арістотель дійшов висновку, що «удовольствие не есть собственно благо, что не всякое удовольствие достойно избрания и что существуют некоторые удовольствия, достойные избрания сами по себе, различающиеся при том видом или источником» [9, с. 190]. Філософ розрізняє справжнє задоволення, пов'язане зі «знанням», та ілюзорне — пов'язане з «думкою». Він зазначив, що «...рассудительный ищет свободы от страданий, а не того, что доставляет удовольствия» [9, с. 198].

В епоху еллінізму поглиблюються соціально-політичні протиріччя й посилюються індивідуалістичні тенденції. Лосєв стосовно цього зазначив: «...новая культура, возникшая в Греции в эпоху эллинизма, уже не могла быть культурой личности в ее непосредственных функциях производственно-технической организации рабской массы. Здесь личность дается уже не как принцип вообще, а как внутренне развернутый принцип. Личность здесь погружается в себя, отходит от внешнего мира, становится аполитичной... Личность тут выступает как отдельная личность, а не как личность вообще, и ее внутренний мир оказывается тут уже самодовлеющим. Все объективное стало теперь для личности внешним и познает она его теперь только сквозь призму своих внутренних переживаний» [6, с. 102]. Саме в цій атмосфері, реагуючи на «больові точки» свого часу, Епікур визнає насолоду як мету життя, завершуючи становлення античної філософії гедонізму. Послідовники Епікура зберігали його вчення незмінним протягом шести століть, аж до епохи християнства, і надалі філософію гедонізму завжди пов'язували тільки з його ім'ям.

Гедонізм — це філософія індивідуальної свободи. Епікур знаходить причину, яка перешкоджає людині бути вільною і щасливою — це страх, точніше безліч страхів. І Епікур хоче звільнити людину від них. Страх мстивих і жорстоких богів? Але боги далекі від людини, говорить Епікур. Страх перед нез'ясовним світом? Вивчення природи позбавить від нього. Страх смерті? Стверджуючи кінець життя людини, заперечуючи можливість іншого життя, Епікур таким чином звільняє людину і від цього страху, спонукає зосередити всі її думки в дійсності. Зосередженість життєвих інтересів людини на справжньому, матеріальному, стає визначальною ознакою гедонізму. Так Епікур, позбавляючи людину від найсильнішого страху перед невідомим, звільняє її від усіх турбот, «кроме заботы о настоящем, внушая, что каждый момент есть сам себе цель, ибо оно есть подлинное истинное бытие» [10, с. 189]. Таким чином він відкриває перед людиною можливість насолоджуватися життям не очікуючи на покарання і не відкладаючи життя на невизначений термін. «Розумний живе весь час, а дурень тільки збирається почати жити» — навчав Епікур.

Але страх завжди був сильним фактором, що стримував негативні імпульси людини. Так, Сократ стверджував, що безсмертя душі вигідне порочним людям, адже тоді після смерті душі вони позбувалися б від усіх своїх вад і не відповідали б за свої вчинки. А Епікур надає пріоритету розуму: «От благоразумия произошли все остальные добродетели; оно учит, что нельзя жить приятно, не живя разумно, нравственно и справедливо, и, наоборот, нельзя жить разумно, нравственно и справедливо, не живя приятно. Ведь все добродетели по природе соединены с жизнью приятной, и приятная жизнь от них неотделима» [8, с. 213].

Важливою складовою усієї античної культури є принцип міри, оснований на дельфійських афоризмах: «нічого надміру» і «краще — міра», пріоритетних для полісних норм. Помірність у гедонізмі — основна умова справжньої насолоди, вільної від страждань. Про помірність у насолодженні говорив Арістипп. Неодноразово наголошував на необхідності «воздерживаться от некоторых удовольствий, чтобы не терпеть более тяжелых страданий» і сам Епікур [8, с. 233]. Розуміння помірності, яке в грецьких філософів збігається за змістом з поняттям природності, означає життя в гармонії з природою, яка, у свою чергу, означає життя без пристрастей.

Несправедливо звинувачений у пристрасті до розбещеності, Епікур вважав, що інтенсивність задоволень призвела б до їх непомітності, адже не будь яке задоволення є благом, як не будь яке страждання є злом. Він уважно досліджує сам себе, визначаючи, чи зміниться повнота й насолоди, наприклад, від незначної кількості їжі, і підсумовує, що вища насолода формується у свідомості і полягає в тому, чого не може позбавити жодна мінливість долі. Епікурейська вправа в помірності спрямована на удосконалення вміння отримувати насолоду і незалежно від обставин формувати той особливий стан душі, який філософ назвав атараксією. «Проповедуемые у Эпикура удовольствия отличаются чрезвычайно благородным, спокойным, уравновешенным и чисто созерцательным характером. Этому удовольствию не свойственна ровно никакая вульгаризация человеческих чувств, ровно никакая погоня за так называемыми удовольствиями или наслаждениями, ровно никакая культура острых и небывалых ощущений» [6, с. 102]. Помірність у володінні матеріальним і відмова від соціального стали основними умовами гедоністичного способу життя. Тобто гедоністична практика Епікура трансформується в її протилежність — аскетизм.

Таким чином, поки світ нез'ясовний і лякає, поки існує боротьба грізних і ворожих людині сил, то і своє життя вона сприймає достатньо трагічно. Коли ж удається витлумачити навколишній світ і представити його впорядкованим — відкривається перспектива насолоди, поки ще поза земним життям. Натурфілософи заперечують властивий архаїці трагізм світосприйняття, «приземляють» і олюднують насолоду, визнають її благом, а прагнення до неї — природним для людини. З початком кризи полісного устрою, в мінливих соціально-політичних умовах пріоритетними стають індивідуальний інтерес і особиста користь, зосередженість на суб'єктивних відчуттях і переживаннях, що стає основою для розвитку філософії гедонізму. Арістипп говорив про задоволення на початку процесу розпаду грецької культури, Епікур — у його середині. Популярність обох учень — свідчення культури, що занепадає. У арістиппівській концепції гедонізму насолода базується на чуттєвих відчуттях, в епікурейській задоволення розуміється як відсутність страждання й спокій. Своєрідність

розуміння задоволення й умови гедоністичного способу життя потребують подальшого дослідження.

Список літератури

1. Щедрин А. Т. Античная философия как источник парадигмального знания: (социокультурные измерения) / А. Т. Щедрин // Україна и світ: політичні, економічні та культурологічні питання: зб. наук. пр. / ПВНЗ «Інститут сходознавства і міжнародних відносин Харківський колегіум». — Х. : 2010. — С. 160–166.
2. Кууси П. Этот человеческий мир / П. Кууси. — М. : Прогресс, 1988. — 368 с.
3. Богомолов А. С. Диалектический логос: Становление античной диалектики / А. С. Богомолов. — М.: Мысль, 1982. — 263 с.
4. Шталь И. В. «Одиссея» — героическая поэма странствий / И. В. Шталь. — М. : Наука, 1978. — 168 с.
5. Драч Г. В. Рождение античной философии и начало антропологической проблематики / Г. В. Драч. — М. : Гардарики, 2003. — 318 с.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х кн. Кн.1. / А. Ф. Лосев. — М. : Искусство, 1992. — 656 с.
7. Ксенофонт. О Сократе / Ксенофонт. — М. : Наука, 1993. — 379 с.
8. Диоген Лаэртский О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. — М. : Мысль, 1979. — 620 с.
9. Аристотель. Никомахова етика / Аристотель // Сочинения. В 4-х т. Т. 4. — М. : Мысль, 1983. — С. 54–293.
10. Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. / Ж.-П. Вернан. — М. : Прогресс, 1988. — 224 с.

Надійшла до редколегії 06.03.2014 р.

УДК 81'27:316.72

І. М. ШУЛЯКОВ

СИСТЕМАТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ЛАКУН ЗА МОДЕЛЛЮ ПРОЦЕСУ МІЖКУЛЬТУРНОГО СПІЛКУВАННЯ

Розглядається питання систематизації культурних лакун у процесі міжкультурного діалогу. Наводиться приклад ситуативної моделі спілкування в міжкультурній діалоговій ситуації, результатом якої є створення концепту нестійкого стереотипу.

Ключові слова: культурні лакуни, міжкультурний діалог, ситуативна модель спілкування, індивідуальна ідентичність, нестійкий стереотип.

Рассматривается вопрос систематизации культурных лакун в процессе межкультурного диалога. Приводится пример ситуативной модели общения в межкультурной диалоговой ситуации, результатом которой является создание концепта нестойкого стереотипа.

Ключевые слова: культурные лакуны, межкультурный диалог, ситуационная модель общения, индивидуальная идентичность, нестойкий стереотип.

The systematic cultural gaps in the process of intercultural dialogue are discussed in the article. The example of a situational model of communication in cross-cultural dialogue situation is given, the result of which is the creation of a concept a fugitive stereotype.

Key words: *cultural gaps, intercultural dialogue, situational model of communication, individual identity, fugitive stereotype.*

Стереотип, як видозмінена картина реальності, є складовою кожної особистості. Саме це поняття можна визначити як думки, що стосуються здатностей, можливостей та очікувань, визначення свого місця у світі й тощо, які, проте не є результатом індивідуального й невимушеного вибору, радше, виробляються в процесі тривалої конфронтації, протягом якої індивід навчається пізнавати себе й створювати картину свого світогляду, власної громади порівняно з уявленнями інших громад і відносин між ними.

Самовизначення людини залежить не тільки від того, яким чином вона себе уявляє, але й від того враження, що формується про неї в представників інших культур, відносин з ними, і того, як вона їх оцінює. Навіть концепт індивідуальної й колективної ідентичностей не міг би існувати поза діалектикою з іншими культурами. Якщо культура здатна обстояти свою специфічність, це може статися тільки на основі відмінностей і відокремлення, а іноді й зменшення цінності інших культур.

Мета статті — описати та визначити парадокс, відповідно до якого кожна особистість для підтвердження свого власного «я» повинна визнати існування іншого «я», не власного, котре є водночас необхідною умовою й загрозою її існуванню.

Засоби масової комунікації, безперечно, сприяють стереотипному сприйняттю інших культур, тому що вони жорстко й неухильно налагоджують зв'язок між цивілізаціями, які дотепер були розділені. Якщо цей феномен спричинив культурне збагачення завдяки долученню до відмінностей і соціальних моделей, він так само провокує ідентифікаційну кризу, оскільки, межі між різними культурами розмиваються й зникають. Таким чином, можна відповісти й пояснити процес ренесансу націоналістичних рухів у різних країнах Європи, які є інструментом захисту від зростаючого космополітизму й глобалізації.

Клара Галліні, італійський культуролог, зазначала: «Ми виробляємо щодня етнічні стереотипи, настільки очевидні й природні, що це відбувається непомітно. Від реклами до туризму, від фільму до коміксів, від книги до газети, в повсякденному житті ми використовуємо слова, які звеличують нас самих під приводом розмови про інші культури. Загалом, вони не призначені для уявлень інших народів і країн, вони описують нас самих завдяки метафоричному порівнянню з іншими. Вони визначають для нас класову ідентичність різних культур. Так само вони є тим зв'язком, що існує між культурами, який

надає їм змісту і намагається їх підтримувати. Усі ці стереотипи побутової щоденної мови слугують, нарешті, ідеологічним інструментом для відтворення соціальних відносин усередині нашої групи й зв'язків з іншими групами» [8, с. 95–140].

Спроби сформувані уявлення про інших людей і пояснити їх дії без достатньої для цього інформації закінчуються приписуванням їм мотивів поведінки, «додумуванням» їх характеристик, які здаються властивими тому чи іншому індивіду. Намагання пояснити причини поведінки людей учені назвали атрибуціями. У сучасній науці це поняття розглядається як процес інтерпретації, за допомогою якого індивід долучає до наглядних і пережитих подій певні причини.

Інтерпретація причин поведінки людини здійснюється передусім тоді, коли воно не відповідає звичним уявленням та логічним поясненням. Саме в ситуаціях міжкультурних контактів існування атрибуцій простежується особливо чітко, оскільки постійно доводиться пояснювати «нетипову» поведінку. Результати багатьох досліджень процесу атрибуції свідчать про те, що в експериментальних умовах люди часто оцінюють поведінку інших так, ніби визначали причини їх поведінки за певною схемою атрибуції. Однак у реальному житті таке трапляється надто рідко, оскільки не завжди є вся необхідна інформація і час для її аналізу. Тоді в умовах дефіциту інформації люди починають приписувати іншим причини поведінки, щоб надати «розумне» пояснення їхніх дій. Створюється ціла система такого приписування, результатом якої є необ'єктивні, помилкові атрибуції [1, с. 352–359].

Існує також поняття «фундаментальної помилки атрибуції», суть якої полягає в тому, що всім людям властива здатність перебільшувати значення особистісних чинників і недооцінювати ситуативні чинники під час інтерпретації причин дій і поведінки інших людей. Унаслідок цього причиною власних негативних дій визнається ситуація, що склалася, в той час як аналогічна поведінка іншої людини пояснюється притаманними їй особистими якостями. Слід підкреслити, що в процесі комунікації з представниками інших культур помилки атрибуції дуже часто бувають причинами напруженості й конфлікту. Знання чи незнання культурних особливостей, зокрема релігійних та ідеологічних аспектів, відіграють величезну роль у побудові атрибуцій. Володіння такою інформацією дозволяє з'ясувати, що є бажаним і на що накладається табу в конкретній культурі.

У ситуації міжкультурної напруженості чи конфлікту спостерігається надмірне акцентування відмінностей протилежними сторонами, що може набувати форми протиставлення своєї етнічної групи іншій. Слід зазначити, що в реальному житті суто міжкультурні конфлікти не трапляються. Реальні відносини вможливають наявність численних конфліктів, і було б помилкою вважати, що основою будь-якого конфлікту між представниками різних культур є незнання

культурних особливостей партнера з комунікації. Тому помилково стверджувати, що одне лише знання культурних відмінностей є запорукою вирішення міжкультурних конфліктів, проте завжди слід зважати на те, що можливе порушення комунікації може бути зумовлене неправильними атрибуціями комунікантів [6, с.120].

У цьому разі доречно докладніше охарактеризувати такий прообраз стереотипів, як лакуни, які можуть спричинити найбільші проблеми в процесі міжкультурної комунікації, оскільки вони, зазвичай, не сприймаються носіями іншої культури. Головною особливістю лакун є те, що вони виникають у процесі спілкування, в ситуації контакту двох культур, які обмінюються текстами.

Модель цього процесу спілкування є такою:

А — Т — Р — КП

У цій схемі А — автор тексту, учасник комунікації; Р — реципієнт тексту, другий учасник комунікації; Т — текст культури, за допомогою якого здійснюється керування; КП — культурний простір, у якому відбувається міжкультурне спілкування; ланцюг А–Т– Р позначає процес спілкування.

Тексти культури можуть бути:

- позбавленими лакун (тобто цілісними);
- мати незначні лакуни;
- бути максимально насиченими лакунами.

У першому разі АВТОР-РЕЦИПІЄНТ не може в такий текст «убудувати» власний культурний код а, відтак, — на його основі сформувати стереотип. У цій ситуації повноцінний діалог культур неможливий.

Тексти культури, маючи незначні лакуни, дозволять частково «убудувати» власний культурний код, а відтак — на його основі частково сформувати стереотип — діалог культур можливий лише частково.

Якщо тексти максимально насичені лакунами, то формується культурний простір нового типу, який має здатність накопичувати та продукувати нові смисли культури завдяки формуванню в діалозі АВТОР-РЕЦИПІЄНТ нових культурних кодів-гібридів, а відтак зруйнувати жорсткі культурні стереотипи. Такий простір уможливорює флуктуацію (смыслову, змістовну, стереотипну) і є дисипативним.

У цьому разі також можливе виникнення випадкових діалогічних структур (і смислів), тому такий простір можна вважати ситуативним.

Оскільки в сучасній культурі інтенсивність формування діалогічних структур значно підвищена, то культурний простір, у якому так інтенсивно формуються тексти культури і руйнуються та створюються нестійкі стереотипи, є тотально риторичним.

Виникає оксюморон: нестійкий стереотип. Чи можливий він? Можливо, є синонім цьому парадоксальному явищу, або ми визнаємо, що ситуативна модель спілкування в міжкультурній діалоговій

ситуації просто руйнує стереотип і заміщує його нестійкими уявленнями АВТОРА-РЕЦИПІЄНТА про самого себе й оточуючий простір культури.

Якщо систематизувати культурологічні лакуни відповідно до моделі процесу міжкультурного спілкування, то всі відомі різновиди лакун можна поділити на чотири групи:

- суб'єктні, що відбивають національно-культурні особливості комунікантів і їх належність до різних лінгвокультурних спільнот (ділянки А і Р);
- комунікативні, що описують національно-культурну специфіку різних видів діяльності в їх комунікативному аспекті (ланцюг А–Т–Р);
- культурного простору (ландшафту), якщо розглядати процес спілкування в широкому сенсі, або лакуни культурного інтер'єру, якщо аналізувати той чи інший конкретний комунікативний акт (сфера КП);
- текстові, що виникають у зв'язку зі специфікою тексту як інструменту спілкування: змістом, формою фіксації й відтворення, сприйняттям матеріалу, орієнтацією на певного реципієнта, поетикою автора тощо.

З темою цієї статті безпосередньо пов'язані лакуни першої та другої груп, тобто суб'єктні й комунікативні, оскільки перші виникають у зв'язку з особливостями національного характеру різних народів, їх етнокультурних стереотипів, а другі розкривають специфіку видів діяльності, характерних для тієї чи іншої нації, інакше кажучи, сприяють розумінню цих стереотипів у різних суспільствах.

Отже, стосовно першої групи лакун, які визначають як суб'єктні або ж національно-психологічні лакуни. Вони виникають у результаті незбігу різних національно-психологічних типів учасників комунікації. Відповідно до складових національної психології, можна виокремити декілька підгруп суб'єктних лакун: ті, що відображають традиційне і певною мірою стереотипне сприйняття національного характеру іншого народу; лакуни, які відбивають відмінності в тому, як проявляються в різних народів аналогічні якості; рефлексивні лакуни відображають те, як носії тієї чи іншої культури розуміють свій національний характер.

Існування «характерологічних» лакун зумовлене специфічними особливостями національного характеру носіїв різних локальних культур, тому їх можна співвіднести з характерологічними етнокультурними стереотипами. У результаті міжкультурного спілкування в одних культурах складаються певні стереотипи щодо інших, зокрема такі, які фіксують характерні для тієї чи іншої нації особливості, не так явно виражені в інших народів. Прийнято вважати, наприклад, що головне в англійському національному характері — урівноваженість, у французькому — пристрасність,

в американському — прагматичність, у німецькому — пунктуальність. Пунктуальність можна розглядати і як відносну характерологічну лакуну для іспанців і латиноамериканців порівняно з носіями німецької та голландської культур: пунктуальність високо цінується в німців і голландців, але мало що значить для іспанців і ще менше для латиноамериканців [2, с. 125–126; там же, с. 114].

Слід зазначити, що всі характерологічні лакуни відносні. Самі по собі риси характеру є загальнолюдськими, загалом являючи собою певний інваріант характеру народу, в національних же варіантах ці загальнолюдські ознаки посідають різні місця в системі цінностей відповідної культури, розрізняючись за ступенем поширеності. Підтверджує це положення аналіз такої притаманної всім народам ознаки національного характеру, як працьовитість: «...можна побачити різницю між працьовитістю американців і працьовитістю, наприклад, німців. Працьовитість німця — це ґрунтовність, точність, шаблонність, сумлінність, дисциплінованість, передбачливість. Працьовитість американця — це розмах енергійна наполегливість, невичерпний діловий азарт, ініціативність...» [1, с. 352–359]. Таким чином, для американців зміст такої ознаки, як працьовитість, багато в чому не збігається з тим, як розуміють її німці: чітко виражені організаторські дані, здатність миттєво орієнтуватися в ситуації, характерній і для американців, є лакунізованими для німців, які ототожнюють поняття працьовитості й дисципліни.

Окремо слід відзначити групу «рефлексивних» характерологічних лакун, що відображають розуміння й уявлення про себе носіїв тих чи інших культур, тобто їх автостереотипи. «Самопрезентація» етносу (нації) — лакуна, яка відображає глибше проникнення в суть національного характеру, ніж те, на яке здатні носії іншої культури. Іноземцеві, наприклад, складно зрозуміти зміст фінського «сісу», що визначає основу фінського національного характеру. Словник визначає це поняття як «запас життєвих сил, витривалість, витримка, терпіння, сила волі, мужність, сміливість, кмітливість» [4, с. 140, 28]. У реальному житті «сісу» — на думку самих фінів — рішучість перед труднощами; фін звертається до «сісу» як до резервуару енергії, коли всі інші ресурси вже вичерпані. Фіни говорять, що іноді це поняття означає впертість, небажання поступитися, змінити розпорядження, визнати свою помилку, що ставить у скрутне становище там, де необхідно швидко переорієнтуватися.

Серед розглядуваного типу лакун слід відокремити й такі, які пов'язані з незбігами (національними особливостями) «складу розуму» носіїв різних культур, — «силогістичні» лакуни. Дослідники відзначають значні розбіжності в цій галузі національної психології: німецькому мисленню притаманні філософська широта і глибина абстрагування, мислення англійців — прагнення не вдаватися до абстракцій, французам властива гострота і жвавість уяви, ідеї

для них переважно існують як факти, англійців, навпаки, відрізняє стриманість уяви, вони орієнтуються на факти, числа, а не теорії [3, с. 83–85, 28].

Національно-специфічні особливості мислення представників різних культур можуть стати причиною виникнення «ментальних лакун», які належать до другої групи — комунікативних лакун. Існування ментальних лакун виявляється під час вирішення реципієнтом розумових завдань, характерних для чужої лінгвокультурної спільності. Такі лакуни виникають, наприклад, у тому разі, коли носіям деякої культури пропонується відгадати загадку в перекладі з іншої мови. У цьому разі реципієнти нездатні правильно відповісти на загадку яка відображатиме специфіку чужої культури, оскільки наявність лакун порушує процес міжкультурного спілкування. Для того, щоб це своєрідне міжкультурне спілкування відбулося (тобто, щоб на загадки можна було правильно відповісти), необхідно не тільки перекласти тексти з однієї мови на іншу, а й скласти їх у звичній для носія (який перекладає мови) формі, відповідно до особливостей його розуму, використати традиційні для нього культурно-етнографічні образи й символи.

Але не тільки вербальна поведінка є важливою в цьому разі: за допомогою мімічного знака (або «зняттям» такого знака, відсутністю очікуваного знака) можна також повідомити деяку специфічну інформацію. Поняття «поведінка» (носіїв певної культури) має велику кількість аспектів: кінесіку (міміку, жести), характерну для конкретної культури; побутову (повсякденну) поведінку, зумовлену традиціями, звичаями, устроєм життя, прийнятими в цій культурі (рутинні лакуни), а також етикет спілкування, фрагментом якої є кінесика (кінесичні лакуни).

У контексті означеного поняття «стереотип» слід розглянути і кінесіку, і повсякденну поведінку, й етикет спілкування — стереотипи поведінки, що формуються в людини під впливом культурного середовища, в якому вона живе. Кінесичні лакуни сигналізують про специфіку жестового і мімічного кодів різних культур. Прикладом є протилежний за змістом характер російських і болгарських жестів, що позначають згоду й незгоду («так» і «ні»). Кінетичні лакуни можуть бути абсолютними й відносними: у російській культурі, наприклад, немає такого жесту, як стукіт пальцями по столу на знак схвалення, поваги, поширений у німецькій культурі — тому для носіїв російської мови цей жест є абсолютною лакуною; жест-рукостискання на знак вітання відомий і в російській, і в англійській культурах, але в першій він використовується значно частіше, ніж в англійській, тому є відносною лакуною для англійців.

Принципово важливе питання про те, як впливає наявність лакун на процес міжкультурного спілкування. Показовим у зв'язку з цим є таке спостереження: «... англійця, котрий приїхав до Москви,

стомлюють традиційні російські привітання, він скаржитися, що в нього «руки болять», у результаті — деякі негативні враження і навіть переживання» [5, с. 244].

Жести, що використовуються в тій чи іншій лінгвокультурній спільноті (етикетно закріплені), можуть не збігатися за використанням вербальних і невербальних засобів спілкування. Так, описуючи ситуацію зустрічі й спілкування двох друзів без слів (привітання кивком голови, «жестового» запрошення йти разом, відмову за допомогою жести і кивка головою, «жестового» прощання), К. Пайк відзначає, що таке спілкування можливе в американській культурі між людьми близько знайомими. У латиноамериканському регіоні спілкування можливе і між незнайомими людьми, наприклад, поштовий службовець розмовляє жестами з бідно одягненим клієнтом.

Лакунізованим може бути співвідношення вербальних і невербальних засобів у чоловічому та жіночому варіантах етикету спілкування, по суті — це є стереотипи поведінки, характерні для того чи іншого суспільства. Наприклад, адигейському чоловікові часто достатньо лише погляду, мімічного руху, жести в тих ситуаціях, у яких жінка використовує мовні дії. Слід зазначити: оскільки чоловік і жінка належать до різних соціальних груп і виконують різні соціальні ролі, то суспільство очікує від них певних моделей мовної поведінки. Чоловічий тип комунікації — не такий гнучкий, але динамічний і менш орієнтований на співрозмовника. Найпоширеніший жанр комунікації у чоловіків — бесіда-інформація, а в жінок — приватна бесіда. Жіночий тип комунікації більше орієнтований на співрозмовника, діалог, другорядну роль у спілкуванні, де чоловік обирає і змінює тему розмови.

Рекомендованими темами для *small talk* в англomовних країнах є такі: подорожі, погода, робота (але не зарплата й інші питання, що стосуються грошей), походження (де ви народилися, в якій країні або місті), хобі, захоплення, а також новини, але які не стосуються політики. Якщо йдеться про теми, яких у бесіді слід уникати, то американці стверджують, що небезпечно говорити про дві речі: політику і релігію. В Англії до подібних питань належать також такі теми: королівська сім'я, расові відносини, зарплата / доходи, здоров'я, домашні вихованці й Північна Ірландія [7, с. 112–114]. У Росії майже всі означені теми є найпопулярнішими серед освічених людей, коли вони збираються разом з певного приводу. Цілком закономірно, що російські люди говорять на ці теми і з представниками англomовних країн, це може призвести до непорозумінь.

Таким чином, можна підсумувати: вивчаючи англійську, або будь-яку іншу європейську мову, слід зважати не тільки на культурні відмінності різних країн, але й тренуватися в умінні брати участь у *small talk*. Отже, існування різних видів етикетних норм і, як наслідок, неприйняття чи несхвалення стереотипів поведінки, характерних для

представників іншої культури, можуть створити складнощі в спілкуванні. У результаті між комунікантами може виникнути непорозуміння (наприклад, у разі неправильної, часто протилежної інтерпретації жестів чужої культури, які не мають еквівалентів у рідній для реципієнта культурі), або в одного зі співрозмовників може скластися несприятливе враження про іншого (в японській культурі неприпустимо сидіти, схрестивши ноги або витягнувши їх; для англійців ж ця поза — поведінкова норма); особи, що спілкуються можуть опинитися в стані фрустрації («культурного шоку»).

Відповідно до теорії соціальної категоризації, стереотип — це результат нейтрального когнітивного процесу, без передачі основного значення й подальшого перегляду (судження). Останнє визначення є загальноприйнятим значенням цього терміна, але це «асептичне» бачення стереотипу не зважає на той факт, що конструкція категорій містить ціннісне судження. Категорії, особливо, коли стосуються суспільних груп, не є предметом об'єктивної реальності, через те, що вони відображають світогляд, відповідно до якого доречно розрізняти людей за деякими ознаками.

Насправді люди контактують між собою завдяки символічним узагальненим правилам та етикетові, які допомагають їм визначити синтетично і негайним чином характеристики, ролі й очікувану поведінку. Оскільки знання антропоцентричне, то особиста, групова або національна ідентичність будується за принципом протилежності. Інша ідентичність визначається на основі її відмінності: для тих, хто перебуває в безпосередній близькості від її простору, ми використовуємо стереотип, що знецінює, для віддалених культур, відповідно до наміченої тенденції, стереотип екзотичності.

Згідно з когнітивною психологією, ці процеси не відбуваються тільки під час мислення, проте вони долучені до соціального контексту і супроводжуються культурно значимими правилами інтерпретації. Зокрема, саме завдяки мовній комунікації індивіди виносять судження, як про себе, так і про інших, залежно від цілей і специфічних обставин, на які не впливають ні когнітивні механізми, ні упередженість культурного навколишнього середовища. Вони можуть вибирати серед гами картин і описів тих культур, які їх цікавлять. Ідеться про стратегії категоризації, які не відбивають ні реальність такою, як вона є, ні ставлення до цієї реальності. Мова робить і першу, і другу пластичним методом відповідно до ситуаційного контексту.

У культурологічному контексті ці міркування повинні підтверджуватися меншою корисністю для того, щоб усунути упередження про уявлення інших культур, оскільки будь-який індивід є носієм суб'єктивного світогляду, що може актуалізувати питання про їх «нейтральність». Дійсною перевагою для міжкультурного утворення могла би бути ситуативна і трансгресивна модель діалогу

в міжкультурній діалоговій ситуації, доречній для спілкування в межах відносин з іншими культурами, з якими вона могла б таким чином взаємодіяти.

У перспективі передбачається подальше вивчення теми діалогу культур.

Список літератури

1. Елизарова Г. В. Культурносвязанная методика обучения употреблению пословиц в английском языке / Г. В. Елизарова // Межкультурная коммуникация: теория и практика : сб. науч. статей / под ред. Ю. Б. Кузьменковой. — М. : ГУ ВШЭ, 2000. — С. 352–359.
2. Кон И. С. К проблеме национального характера / И. С. Кон // История и психология. — М., 1971. — С. 125–126; с. 114.
3. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография / Ю. В. Бромлей. — М., 1973. — С. 83–85.
4. Кучкина О. Зелений колір — колір надії / О. Кучкина // Театр. — 1981 — № 4. — С. 140.
5. Фурманова В. П. Межкультурная коммуникация и культурно-языковая прагматика в теории и практике преподавания иностранных языков (языковой вуз) : дис. ... д-ра пед. наук / В. П. Фурманова. — М., 1994. — 475 с.
6. De Carlo M. «Progression linguistique et progression culturelle» / M. De Carlo Milan, 1994. — 150 p.
7. Claval P. La géographie culturelle / P. Claval. — P. : Nathan, 1995. — 360 p.
8. Gallini C. La Notion de culture dans les sciences sociales / C. Gallini. — R. : Manifestolibri: 1996. — 200 p.

Надійшла до редколегії 06.03.2014 р.

УДК 130.2

Н. О. КОПИЛОВА

ОБРАЗ АНДРОГИНА ЯК КУЛЬТУРНА МЕТАФОРА ДОСКОНАЛОЇ ЛЮДИНИ: ВІД РОМАНТИЧНОГО ІДЕАЛУ ДО СУЧАСНОСТІ

Проаналізовано образ андрогіна в культурній ситуації романтизму, Fin de siècle та постмодерну.

Ключові слова: андрогін, ідеал, романтизм, Fin de siècle, постмодернізм, досконала людина, винятковість.

Проаналізовано образ андрогина в культурной ситуации романтизма, Fin de siècle и постмодерна.

Ключевые слова: андрогин, идеал, романтизм, Fin de siècle, постмодернизм, совершенный человек, исключительность.

The article analyzes an image of androgyne in cultural situation of Romanticism, Fin de siècle and Postmodernism.

Key words: androgyne, ideal, Romanticism, Fin de siècle, Postmodernism, perfect total human, exceptionality.

Однією з поширених метафор європейської культури є образ андрогіна як утілення досконалої людини. Андрогінність (від грецького *andros* — «чоловік» і *gynai* — «жінка») зазвичай розуміють як поєднання чоловічого та жіночого. Нині можна спостерігати посилення науково-теоретичного інтересу до андрогінності та вельми широкий спектр дискурсів, у яких це поняття представлено. Важливо, що слово «андрогін» та похідні від нього є вельми популярними в сучасній масовій культурі, якщо не сказати модними, та постійно тиражуються в ЗМІ. «Андрогінна модель», «андрогінний імідж», «андрогінний аромат», «андрогінний стиль» — цей перелік можна продовжувати. Отже, ця тема є актуальною не тільки на теоретичному рівні, але й у повсякденному житті соціуму. Ця актуальність пов'язана також із фундаментальними змінами в гендерній системі суспільства, що розпочалися ще в минулому столітті.

Міф про андрогіна записав давньогрецький філософ Платон. Це не позбавлена драматизму історія про дивовижні істоти «третьої статі», які втілили в собі ідеал сили, самодостатності, гармонії та досконалості, але були покарані олімпійськими богами за гординю. Вільний від божественного впливу, моральних оцінок і навіть влади статі, андрогін є своєрідним ідеальним станом людини.

Філософія Платона в багатьох аспектах визначила розвиток європейської думки, а легенда про втрачену цілісність надихнула безліч письменників, поетів, митців наступних століть. Образ андрогіна був відомий ще до «Бенкету» — він наявний у міфології багатьох народів. Так, в архаїчних культурах його символічно втілював шаман — особлива постать у племені, а міфологема андрогінності пов'язувалася з ідеєю початкової цілісності буття, єдності протилежностей. У міфологічному дискурсі андрогінність є властивістю Вищої сили, що містить ознаки сакральності, божественності. Але саме Платонові належить спроба філософського осмислення образу андрогіна, а також його зв'язку з ідеєю любові як вічної жаги возз'єднання. Образ андрогіна є стійкою культурною метафорою, але насправді протягом всієї історії людства можна простежити її модифікації. У середині XX ст. нова постмодерністська парадигма поставила під сумнів усе, що здавалося само собою зрозумілим, постійним, природним. Відповідно до цього будь-яке поняття являє собою культурний конструкт, зумовлений певним дискурсом. Такий конструкт існує в умовах певної культурної ситуації і так чи інакше змінюється разом із нею. У такому контексті можна розглянути й образ андрогіна. Ця метафора супроводжує людство впродовж епох, при цьому час розставляє нові акценти і нюанси: вона то наближається до споконвічного платонівського ідеалу, то віддаляється від нього, то виникає, або зникає в межах певних дискурсів. Трансформуючись, образ андрогіна зберігає свою базову семантику й асоціюється з поняттями ідеалу, досконалості, винятковості, божественності, гармонії і поєднання протилежностей.

Мета статті — розглянути три культурні ситуації, які надають можливості простежити, як образ андрогіна корелює із загальними культурними настановами означеного періоду (епохи романтизму, періоду *Fin de siècle* та сучасної культурної ситуації (II половина XX — початок XXI ст.)).

Виокремимо деякі характерні ознаки романтизму як явища в європейській культурі кінця XVIII — I половини XIX ст. Це чергова зміна уявлень про світ і місце в ньому людини, зокрема реакція на просвітницьку ідею лінійного прогресу; спрямованість у майбутнє. Важливо, що для цієї епохи характерний посилений інтерес до особливого, індивідуального, нового. Новий — романтичний — культурний герой протистоїть соціуму й відзначається своєю винятковістю. Отже, такі культурні умови є сприятливими для актуалізації образу андрогіна.

У рамках епохи романтизму образ андрогіна актуалізується переважно у філософському дискурсі, його трактування має піднесений характер. Для романтиків характерне звернення до філософської спадщини Платона, зокрема переосмислення ідей андрогінності та любові як необхідності возз'єднання. Важливо, що романтизм, на відміну від сентименталізму, зрівнює в правах чоловіче та жіноче. Жінка також має право на любов — як тілесну, так і піднесену, духовну. Ідея любові в романтиків ґрунтується на античній легенді. Розлучені андрогіни Платона приречені на вічний пошук своєї половини. Крім того, романтична любов є водночас ідеєю абсолютного злиття й неможливим, недосяжним ідеалом.

Аналізуючи романтичний ідеал андрогіна як злиття чоловічого і жіночого, процитуємо румунського філософа та культуролога М. Еліаде: «... для романтиків андрогін був образом досконалої людини, якому судилося з'явитися в майбутньому» [7, с. 158]. Німецькі романтики у своїх міркуваннях про андрогіна звертаються до релігійного дискурсу, зокрема до образу Ісуса Христа: «...Єва була народжена чоловіком без участі жінки; Христос був народжений жінкою без участі чоловіка...» [7, с. 158]. Ними обома буде породжений безсмертний андрогін. При цьому чоловік та жінка поєднуються і стають однією плоттю. На думку романтиків, зокрема Ф. Шлегеля, саме в ідеалі андрогіна набуває завершення та мета, до якої прагне все людство — «поступове возз'єднання статей...». У свою чергу Ф. фон Баадер вважає, що андрогін покликаний «...допомогти чоловікові та жінці возз'єднати в собі повний людський образ, який зветься божественним і споконвічним...» [7, с. 160]. Отже, в романтизмі яскраво проявляються важливі властивості андрогіна: його зв'язок із містичним, символічним і недосяжним.

На думку літературного критика й історика філософії Є. В. Абдуллаєва, романтичний ідеал андрогіна виник як своєрідна реакція на поступове викорінення салонного «андрогінізму» у XVIII ст. Ідеться про гендерні ігри й т. зв. «інтерсексуальне перевдягання» [7, с. 176].

Андрогінність стосується не зовнішніх ознак, а переноситься й на внутрішній стан особистості й розглядається «... як стійкий психологічний тип, пов'язаний із творчістю...» [1; с 32]. У романтиків андрогінність нерозривно пов'язана із творчістю, а поняття андрогіна корелює з поняттям геніальності. Так звана «інша тема» з платонівського «Бенкету» не належить до татуйованих та, завдяки німецьким романтикам, обговорюється у зв'язку з естетикою генія. Геній завжди передбачає винятковість — саме нею позначений образ андрогіна.

Черговий сплеск інтересу до андрогіна — це кінець XIX — початок XX ст. (Fin de siècle; у Росії — Срібна доба). Тривожне відчуття культурної кризи на зламі століть створює потужний потік енергії подолання, яка спрямовується, передусім, до першооснов буття, відчуття єдності й гармонії. У сфері філософії це виражається зверненням до ідеї всеєдності, в мистецтві — пошуками синтезу, а в повсякденних практиках — переосмисленням поглядів на взаємини статей, а також на репрезентативному рівні. Художня свідомість у період кінця століття прагне «...до подолання розпаду особистісної єдності через відновлення втраченої цілісності буття...» [4]. Ідея злиття чоловічого і жіночого начал в андрогіні стає спробою вираження гармонії людської сутності. Образ андрогіна в цей період представлений у філософському, естетичному і повсякденному дискурсах.

Ідея андрогінності набуває відбиття у філософії Срібного століття, зокрема в роботах В. Соловйова і М. Бердяєва, де андрогін є втіленням «... співвідношення чоловічого і жіночого начал у культурі,... засобом реалізації любові й статі...» [6, с. 98]. В. Соловйов у збірнику статей «Сенс любові» вищим смислом і кінцевою метою статевої любові проголошує створення боголюдини — андрогіна. Філософ вважає, що «...істинна людина в повноті своєї ідеальної особистості... не може бути тільки чоловіком чи тільки жінкою, а повинна бути вищою єдністю обох» [5]. Саме любов здатна відновити андрогінну цілісність, завдяки якій «...людина перестає бути неповноцінною...» [6, с. 99]. Філософський андрогін з міфічного чудовиська, що тілесно поєднує ознаки обох статей, перетворюється на істоту, що в усій повноті поєднує тіло (жіноче) і душу (чоловіче). Для В. Соловйова та М. Бердяєва андрогін — подоба Бога в людині: «... не чоловік і не жінка є образом і подобою Божою, а лише андрогін, діва-юнак, цілісна бісексуальна людина...» [2]. Диференційована, розділена стать стає спотворенням цього образу, джерелом розбрату у світі й болісного прагнення до поєднання. Звідси вічний пошук загубленого андрогінізму — возз'єднання чоловічого й жіночого в цілісну досконалу істоту. У цьому разі простежується зв'язок з платонівською легендою. Античний міфологічний дискурс у філософії Срібної доби тісно переплітається з християнським: зокрема Бердяєв згадує про Христа й Адама як андрогінів, що також характерне для філософської думки романтизму. Для Бердяєва важливим аспектом любові також є її

творчий характер: вона — одне з головних джерел творчості, реалізуючи подолання залежності людини, зокрема й статевої.

У рамках тієї ж культури, на відміну від філософського андрогіна як повного образу людини, чимось зовсім іншим є андрогін декадентський. Зберігаючи основний набір конотацій й утілюючи певний ідеал, цей образ являє собою спробу позбутися сексуальної проблематики статі і є інструментом для розширення декадентом сфери свого чуттєвого досвіду. Це радше гермафродит, що анатомічно й фізіологічно поєднує обидві статі. Інтерес спрямований на багатство еротичних можливостей, яке властиве двостатевій істоті. У мистецтві декадансу андрогін безплідний і оточений ореолом божественності. Але це зовсім інша божественність. Як приклад можна навести Царівну-Лебідь Врубеля, Соломію Г. Моро, а також Елізабет Сіддал на картинах Россетті та Берн-Джонса — характерно, що в останнього її риси мають і чоловічі образи.

Проблема андрогінності актуальна для багатьох діячів Срібного століття. І якщо для одних вона є предметом суто філософських роздумів, то для інших — важливою складовою життєтворчості, тобто переходить до дискурсу повсякденності. До останніх, безперечно, належить Зінаїда Гіппіус. Поетеса є якщо не унікальною для свого часу особистістю, то вже точно здійснила внесок у культуру не тільки завдяки своєму літературному даруванню. Роздуми Гіппіус про андрогіна як про втілення містичної цілісності чоловічого і жіночого супроводжуються спробою символічно втілити цей образ у своїй життєтворчості: її вірші, написані від імені чоловіка, чоловічі псевдоніми в критиці і публіцистиці (Антон Крайній, Антон Кірша, Лев Пушкін, Роман Аренський та ін.), інтерсексуальне перевдягання і вміння носити чоловічий одяг (портрети Гіппіус роботи Л. Бакста). Дослідники часто згадують також про повну відсутність сексуальних відносин Гіппіус із чоловіком та її посилену увагу до гомосексуалізму. Андрогінні репрезентації поетеси відзначають її сучасники — С. Маковський, В. Брюсов, Андрій Білий.

Культурну ситуацію другої половини ХХ ст. визначає нова постмодерністська парадигма, яка охоплює всі сфери життєдіяльності соціуму. Для культури означеного періоду властиві два моменти, важливі для цієї теми. Першим є те, що М. Еліаде назвав «деградацією символу» [7]. Образ андрогіна впродовж існування постає в різних варіаціях, іноді дуже спотворених, перекручених. У ХХ ст. він «підлаштовується» під реалії масової культури. Загалом можна зазначити, що андрогін зазнає профанації — із «сакарального» філософського дискурсу переходить до сфери повсякденності. Другий момент полягає в тому, що спектр актуалізації образу андрогіна стає достатньо широким. Андрогінність тепер є сферою інтересів психології, психіатрії, соціології та почасти гендерних досліджень. Актуалізація образу андрогіна відбувається в контексті змін у гендерній

ситуації в культурі — «розхитування» бінарної гендерної моделі соціуму, послаблення діючих гендерних стереотипів тощо.

Андрогінність як психосоціальну характеристику в площині гендерних досліджень аналізує американський психолог С. Бем. Андрогін, або андрогінна особистість, яку розглядає дослідник, абсорбує все краще з маскулінності й фемінності як статевих ролей. Це індивід, котрий зможе успішно реалізуватися в соціумі, тобто теж є своєрідним ідеальним варіантом людини.

У західноєвропейській масовій культурі другої половини ХХ ст. андрогінні репрезентації характерні для деяких популярних музичних виконавців, таких як Майкл Джексон, Девід Боуї, Грейс Джонс, Енні Леннокс та ін. Андрогінність у цьому разі є складовою іміджу селебріті. Це не тільки спроба привернути до себе увагу публіки, але, передусім, спосіб підкреслити свою індивідуальність, незвичайність і, знову ж, винятковість. У цей період андрогінна репрезентація ще може розглядатися як своєрідний бунт за право «бути собою», в той час як у ХХІ ст. такі репрезентативні практики трапляються доволі часто.

Андрогінність у різних її варіаціях найяскравіше відображається в практиці Високої й повсякденної моди. У зв'язку із цим доцільно згадати не тільки моделей, але і кутюр'є. У середині — другій половині ХХ ст. Висока мода є елітарним явищем. Це — особливий культурний простір, якому притаманне відчуття таємничого, «сакрального». Багато в чому створенню цієї містифікації сприяють власне кутюр'є. Так, Крістіан Діор називає моду «релігійним поняттям», «утіленням таємниці», а Крістіан Лакруа вважає мистецтво моди «спробою прориву до таємниці Всесвіту» [3, с. 16]. Таємничою є і постать самого кутюр'є, про що свідчать біографії відомих модельєрів, у яких надзвичайно складно зрозуміти, де правда, а де вигадка, рекламний хід.

Високу моду середини ХХ ст. часто називають одним з видів сучасного мистецтва. Таким чином, кутюр'є втілює в собі образ художника, тобто творця, позиціюється як особистість унікальна, непересячна, неординарна, з розвиненим творчим началом. Він має інтуїцію і постійно вражає свого глядача. Образ кутюр'є уособлює ознаки тієї «сили», що створює нове, незвичайне, часто незрозуміле масовому споживачеві. Крім того, модельєр повинен бути достатньо освіченою людиною, адже матеріалом для створення його колекцій можуть бути історичні реалії та шедеври світового мистецтва. Як відомо, в романтиків андрогінність є невід'ємною складовою творчого процесу і корелює з геніальністю. Кутюр'є — це своєрідний геній, що «втратив сакральність». У ЗМІ нерідко трапляються згадки про геніальність того чи іншого відомого модельєра — «забутий геній Високої моди», «багатоликий геній» тощо. Нерідко це слово використовується і в переносному значенні. Крім того, зазначимо, що кутюр'є може ігнорувати певні обмеження — як у вузькому просторі моди, так і в суспільстві

загалом. Висока мода, подібно до архаїчних культур, характеризується чіткою бінарністю, але кутюр'є, мов шаман ігнорує прийняті гендерні стереотипи і не обмежений певними гендерними ролями. Він — «творець», «андрогін», людина поза статтю і віком.

Сучасне втілення образу андрогіна — це не тільки кутюр'є. У XXI ст. в західноєвропейських та українських ЗМІ трапляються згадки про моделей-андрогінів. Це — своєрідна ідеальна людина моди, котра може рекламувати і чоловічий, і жіночий одяг і «приміряти» на себе по черзі певний набір гендерних ідентичностей, незалежно від власної біологічної статі. До речі, мода на андрогінних моделей, що виникла в західноєвропейській культурі, існує й нині в Україні.

Така «досконала людина» є набором основних сучасних цінностей у соціумі: успіх, матеріальний достаток, соціальна самореалізація, молодість і, нарешті, свобода бути собою і проявити свою індивідуальність, винятковість. Андрогінність у її первинному трактуванні передбачає внутрішню гармонію. Саме це і проголошують андрогіни, які щойно виникли. Внутрішня гармонія в цьому разі означає свободу вибору гендерних ролей, можливість ігнорувати гендерні стереотипи та навіть моделювати свою гендерну ідентичність. До чого це може призвести і що станеться з цією метафорою, яких ще змін вона знає — свідчитиме майбутнє.

Отже, незважаючи на власну багатовікову історію та різноманітні трансформації, образ андрогіна і сьогодні зберігає відбиток свого первинного сенсу. Питання, чому андрогінність як культурна тенденція так популярна в сучасному суспільстві, залишається відкритим і чекає на відповідь. Образ андрогіна в тому чи іншому вигляді представлений у сучасному театральному та кіномистецтві, моді та навіть у політиці тощо. Отже, це великий простір дій для сучасного дослідника. Цікаво, що, незважаючи на популярність у масовій культурі, історіографія та теоретичне осмислення образу андрогіна містять у собі ще багато проблем, що потребують дослідження. Одне з основних питань — це місце андрогінності у сфері проблематики гендерних досліджень.

Список літератури

1. Абдуллаев Е. В. Гений и андрогин. Об одном сюжете из Платоновского «Пира» у Пушкина / Е. В. Абдуллаев // СХОЛН. Философское антиковедение и классическая традиция. — 2011. — Т. 5. — №1. — С. 24–41.
2. Бердяев Н. А. Смысл творчества [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. — М. : Правда, 1989. — 607 с. — Режим доступа : psylib.ukrweb.net/books/berdn01/index.htm. — Загл. с экрана.
3. Килошенко М. И. Психология моды: теоретический и прикладной аспект / М. И. Килошенко. — СПб. : СПбГУТ, 2001. — 192 с.
4. Луцевич Л. Россия и Запад. Из истории усвоения идей (на пути к андрогинной целостности) [Электронный ресурс] / Л. Луцевич. — Режим доступа: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article126&lang=fr>. — Загл. с экрана.

5. Соловьев В. С. Смысл любви [Электронный ресурс] / В. С. Соловьев. — Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/solovev/love.html>. — Загл. с экрана.
6. Турутина Е. С. Андрогинность как выражение антропологического смысла любви в гендерной деконструкции отечественного философско-культурологического дискурса / Е. С. Турутина // Вестн. ТТПУ. Серия Гуманитарные науки. — Томск. — 2006. — № 7 (58). — С. 98–105.
7. Элиаде М. Мефистофель и андрогин, или мистерия целостности / М. Элиаде ; пер. с. фр. Е. В. Баевской. — СПб : Алетейя, 1998. — 376 с.

Надійшла до редколегії 17.03.2014 р.

УДК: 132. 156

О. О. СМІРНОВА

МАГІЧНА ПРАКТИКА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Досліджуються магічна практика, її різновиди, функції; конвергенція з наукою, тобто намагання з позицій науки розглянути не лише механізми магічних практик, а і їхнє значення для суспільства.

Ключові слова: *магічна практика, художня практика, магія, наука, мистецтво.*

Исследуются магическая практика, ее разновидности, функции; конвергенция с наукой, то есть попытка с позиции науки рассмотреть не только механизмы магических практик, а и их значение для общества.

Ключевые слова: *магическая практика, художественная практика, магия, наука, искусство.*

This article researches the practice of magic, its variety, functions, its convergence with science, that is from the stand point of science attempts to investigate not only the mechanisms of magical practices, but also their importance for society.

Key words: *magic practice, art practice, magic, science, art.*

Сучасна культурологія вивчає цілий комплекс проблем, яких ще нещодавно не передбачав науковий простір досліджень. Серед них магічна практика, різновиди, функції, а головне — її конвергенція з наукою, тобто намагання з позицій науки дослідити не лише механізми магічних практик, а і їхнє значення для суспільства.

Мета статті — виявити різні види, типи, форми магічної практики й осмислити їхнє значення для культури та науки.

Актуальність її полягає в здійсненні класифікації видів магічних практик, визначенні специфічних ритуальних актів та магічних ментальних настанов, які є невід’ємною складовою магічної практики.

Отже, звернемося до класифікації видів магічних практик. Зазвичай під цим поняттям розуміється сукупність практичних дій, які здійснює людина, ґрунтуючись лише на вірі в можливість надприродного впливу на будь-який об’єкт для досягнення певних цілей.

Цей вплив часто здійснюється за допомогою магічних маніпулювань, в основі яких — вірування і ритуали.

Для позначення магічної дії часто застосовують поняття «мистецтво» магії. Використання цього поняття стосовно магії пояснюється тим, що поняття «мистецтво» має багато споріднених значень, серед яких є слова — «ремесло», «вміння», «навички», які, у свою чергу, пояснюють сенс поняття магічної практики. Такою є магічна практика, якщо провести умовну межу між магією, з одного боку, і раціональними знаннями та мистецтвами — з іншого. Отже, слід виокремити відмінні від мистецтва специфічні ритуальні акти та магичні ментальні настанови, які є невід’ємною складовою магічної практики.

Якщо звернутися до класичних досліджень мистецтва магічної практики, то найпопулярнішим підходом до трактування цього феномену є саме така інтерпретація: коли людина, котра називає себе практикуючим магом, має на меті підтримувати віру в «мистецтво» магії, вона звертається за допомогою до театральних засобів виконання обрядів. При цьому демонструються величезна значимість, сила і переконливість магічного дійства. Маг усілякими способами намагається підтримувати віру в «незаперечність» і «безмежність» магічного ритуалу. Саме в цей момент він постає перед глядачами і як актор, і як сценарист, психологічно готує людину, «переконує» її у своїх магичних здібностях. Припускається, що маг створює ілюзію, що саме йому підвладні всі таємниці Космосу, саме він керує стихіями і тільки він може допомогти людині вирішити її проблеми. Безумовно, в такому разі слід визнати, що маг має талант актора в особливому жанрі «мистецтва магії». Але стосовно магії, на наш погляд, привабливішим є поняття «магічної практики», адже сутність означеного феномену все ж таки не виконує естетичної функції. Магічна практика в цьому контексті є проявом діяльності деяких індивідів, яка формується вірою в існування надприродних сил.

Дослідники магії класифікують магію і магичну практику за цілями і методами їхнього впливу. Учені виокремлюють такі види магії: лікувальну, шкідливу, любовну, пророкувальну, метеорологічну та ін., перелік яких може бути доволі значним. Пропонується поділяти магичну практику на конструктивну та деструктивну (В. Мосальська), білу і чорну, позитивну та негативну. С. А. Токарев виокремлює різні види і типи магії, оскільки вони класифікуються як за сферами діяльності, так і за способами дії. Тому підставою для класифікації є спосіб передачі магічної інформації та магічної сили. Науковець виокремлює такі типи магичних практик: починальна, контактна, парціальна, імітативна, оборонна тощо.

Згідно з Токаревим, починальна магія полягає в тому, що магичний акт спрямований на недосяжний для суб’єкта об’єкт, коли порядком обряду є що-небудь гостре, подумки спрямоване на передбачуваного ворога, при цьому вимовляється магичне заклинання. Ціль

уражається віртуально, в уяві мага, який вірить у результат. Початок дії в цьому разі є реальним, а завершення має статус надприродного. У праці «Сутність і походження магії» Токарев описує такий приклад: «...у бамбукову трубку вкладають листя, кістки мерця й інше магичне зілля, промовляючи при цьому відповідні заклинання. Побачивши свого ворога, чаклун націлює знаряддя на жертву і відкриває отвір, який було затиснуто великим пальцем. Уважається, що цією магичною зброєю жертва вражена і має загинути» [1, с. 81].

Ще один вид — це контактна магична практика. У такому разі мається на увазі магична сила, яка безпосередньо спрямована на людину. Носієм можуть бути будь-який предмет, навіть сам чаклун, магичне зілля або щось інше. Цей вид магичної практики, на думку Токарева, застосовувався дуже рідко або не використовувався взагалі й пов'язаний з магичною практикою найвідсталіших народів. У Південній Америці досі існують такі магичні практики: маги, які знають певні рослини, можуть підкласти їх у будинок, де мешкає потенційна жертва, сподіваючись викликати хворобу або навіть смерть людини. На острові Добі для того, щоб завдати шкоди ворогові, застосовують і таке: маг плює на людину або подумки отруєє її їжу, що теж може спричинити смерть. Австралійці, наприклад, вважає вчений, не знали контактної магії, але в Європі контактна практична магія була найпоширенішою: в їжу або напій людини додавали різні предмети (трава, пил, земля, вугілля, попіл), супроводжуючи цей обряд магичними заговорами, що містять побажання смерті.

Щодо парціальної магичної практики: в означеному типі магичної практики надприродну силу маг спрямовує на об'єкт опосередковано, тобто через інший об'єкт, можливо, через річ, що належить жертві. Цей вид магичної практики є основним типом дії «чорних» магів. У цьому разі використовуються будь-які предмети, що були в контакті з жертвою. Ці предмети змішуються з деякою магичною речовиною, потім знищуються. Як приклад Токарев наводить кістки мерця, вапно, кислоту. При цьому маг сподівається, що така сама доля обов'язково спіткає й обрану жертву. «Шматочок недоїденої людини їжі загортають у листя «магічної» рослини і залишають гнити; коли згорток почне видавати гнильний запах, людина повинна померти» [2, с. 79]. Чаклуни здійснюють і складніші прийоми за допомогою відразу декількох магичних обрядів.

Імітативна магична практика впливає на зображення об'єкта. В основі імітативної і парціальної магичної практик — одна й та сама ідея: її дії спрямовані не на саму жертву, а на предмет, який її замінює, котрий був у безпосередньому контакті з жертвою. Заступником жертви може стати і її зображення. Маг передбачає, що магична сила повинна перейти із заступника на жертву. Іноді подібні магичні обряди здійснюють два або декілька магів водночас — з метою посилення ефективності чаклунства. С. А. Токарев виокремив алотропічну

магічну практику, яка пропонує застосування вогню, диму, носіння талісманів, амулетів, оберегів. Ще одним різновидом профілактичної магічної практики є ритуали й обряди очищення від шкідливих впливів. Цей вид магії Токарев називає катартичним (від грецького слова «катарсис» — очищення)

Магічні практики, незалежно від класифікації з техніки дії магічних ритуалів, можна поділити на позитивні та негативні, зважаючи на їх призначення, остаточну мету. Позитивна магічна практика приписує необхідні дії, щоб отримати бажаний результат, а негативна вказує на заборонені дії для уникнення небажаних наслідків.

Чорна магія спрямована на заподіяння шкоди і використовує різні види магічних практик, які здійснюються з руйнівними цілями. Ці види магічної практики є найпопулярнішими і часто в побутовому розумінні зміщуються з магією взагалі, де шкідливі дії та заклинання на смерть є головною метою магічних дій. У чорних магічних практиках використовуються різні прийоми, котрі, в разі необхідності, доповнюються такими їх видами, за допомогою яких жертві завдається шкода.

Найпоширенішими засобами чорної магії є заклинання і прокльони, які маг насилає за допомогою воскової фігурки. Цей вид магічної практики поширений і нині. Цікавим є той факт, що зразок такого прокляття зберігся на табличці одного з аккадських правителів. На думку Н. С. Автономової, радше за все формула цього прокляття була запозичена в Центральній Азії в монголоїдних племен. На знайдений у Ніневії табличці записано двадцять вісім заклинань, які, на думку вчених, уже в 700 р. до рідва Христового вважалися дуже давніми [3, с. 53].

У магічних практиках стародавньої Русі теж застосовувалася так звана «порча», яку використовували за допомогою руйнівних замовлянь і чарівних трав, щоб завдати шкоди жертві. Так, щоб убезпечити себе від впливу чорної магії, люди зверталися за допомогою до оберегів: дійним коровам сільські господині обгортали вим'я хусткою, що мало оберігати їх від порчі.

На думку психологів, шкідлива магічна практика дуже пригнічує психіку людей за умови лише віри в її існування. Почуття страху перед підступними діями чаклуна, його злою силою змушує звичайну людину повірити в правдивість «порчі». Страх притаманний не тільки пересічній людині, але і тим, хто має владу, відомим людям. У стародавній Русі сам текст присяги цареві яскраво ілюстрував тогочасне ставлення до магічних практик. Звертаючись до П. Т. Касавіна, дізнаємося, що в Наказі, який розсилався по містах Русі, всі піддані присягалися не творити лиха государеві не тільки діями, але й думками, оскільки недобрих побажань побоювалися люди різних верств не менше, ніж практичних дій, спрямованих на жертву.

Осмисленню магічної практики сприяють і витвори мистецтва, які самі по собі є результатами людської практики, але в них часто відбиваються саме ті складові, що називаються магічними практиками. Як свідчать дослідження, магія — динамічна система, яка складається з двох діалектично пов'язаних частин: магії як соціального явища і магії як соціально-психологічного феномену. Виникає образ магії, сформований суспільством і природним буттям людини. У сучасному соціумі формування образу магії відбувається під впливом текстів не тільки і не стільки наукового, культурологічного призначення, а тих, що належать до художньої літератури, насамперед жанрів фентезі та фантастики.

Вагомим є внесок у процес еволюції смислового поля магії та магічної практики письменників, котрі працюють у цих жанрах. Завдяки художній літературі та сучасній відеопродукції конфігурація магії постає іноді в неочікуваному, нетрадиційному образі, який поєднує і наукові, і паранаукові знання цього феномену. Серед тих письменників, котрі зверталися до феномену магії, можна назвати М. Булгакова, К. Буличова, О. Волкова, Г. Гаррісона, Д. Дугейна, К. Кастанеду, С. Кінга, П. Коельо, А. Нортон, У. Ле Гуїн, М. Муркока і багатьох інших.

Якщо звернутися до художньої магічної практики, то потрібно визначити такі питання: чи зберігає магія традиції художньої культури і яким чином цей факт відбивається у формах і засобах творчого вираження? Чи є можливість з'ясувати, з чим ми дійсно маємо справу: з художнім описом магічного дійства або з містифікацією?

У зв'язку із цим доцільно проаналізувати «міфологічну» структуру твору. Слід пам'ятати, що література і магія мають різне походження: література — з міфу, а магія — з міфологічного мислення. Відповіді на ці запитання можна знайти в працях Г. Гадамера, К. Кастанеди, Б. Малиновського, Б. Тейлора, С. Токарева, Є. Торчінова, Дж. Фрезера, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Строса, К. Юнга, Ельвіна тощо. Серед античних письменників, котрі не тільки досліджували магію, а й творили художні магічні сюжети, можна назвати Арістотеля, Гомера, Платона, Есхіла, Софокла, Еврипіда.

У містичному романі київського письменника М. А. Булгакова «Майстер і Маргарита» за допомогою художніх прийомів формується магічне світовідчуття, змальовуються картини й епізоди життя Москви тридцятих років минулого століття, сюжети з історії Христа. Магічність художнього контексту підкреслюють чудові картини перетворень Маргарити. Булгаков у двадцятій частині роману «Крем Азazelло» пише: «Кінчиком пальця Маргарита взяла маленький мазочок крему на долоню і почала втирати крем у лоб і щоки. На тридцятирічну Маргариту із дзеркала дивилася жінка років двадцяти. Тіло Маргарити втратило вагу. Вона підстрибнула і повисла в повітрі невисоко над килимом, потім її повільно потягнуло вниз, і вона

опустилася. Тут у сусідній кімнаті щось дерев'яне пошкандибало і стало битися у двері. Маргарита відчинила їх, і щітка для підлоги, щетиною вгору, танцюючи, залетіла до спальні. Кінцем своїм вона вибивала дріб на підлозі, билася і рвалася у вікно. Маргарита зойкнула від захвату, схопилася на щітку верхи і вилетіла у вікно» [4, с. 145]. Ми стали свідками магічного дійства, описаного талановитим письменником з великою художньою майстерністю.

Через події, відображені у творі, Булгаков намагається довести читачам думку про те, що історія повторюється. Художній прийом, який використовує автор для доведення цієї думки, це відтворення одного й того самого архетипу протягом усього тексту. Міфологізація роману з використанням алегорій та загадкових історій, із залученням біблійських міфів, будування сюжету на романтичних почуттях головних героїв є тим самим засобом, що позначає існування магії. Магічні алегорії, за допомогою яких створюється не тільки сюжет, але й особлива атмосфера безсмертного твору Булгакова, наповнюють роман філософським змістом, бажанням замислитися над сакральними запитаннями, отримати відповіді на них. Магічна привабливість роману «Майстер і Маргарита» — це взірць існування магічної свідомості у вітчизняній фантастичній літературі, який можна використовувати як простір космічного мислення. У цьому мисленні яскраво реалізується й особистісне ставлення людини до життя, виникає відчуття глибинної єдності людини і космосу. Цей міфологічний зразок людського існування назавжди залишається джерелом творчості, який живить митців і просто мислячих людей нетривіальними асоціаціями, що пробуджують особливе ставлення до світу. Художні образи, створені Булгаковим, стають міфологемами, набувають нової конфігурації. Як результат поєднання з картинами буденної свідомості формуються нові образи, що сприяють відкриттю простору для нових магіко-міфологічних фантазій і картин.

Розглянемо ще один літературний феномен у художній культурі другої половини ХХ ст., чия творчість пов'язана з магічною практикою. Його ім'я — Карлос Кастанеда. Літературна творчість Кастанеди відома в усьому світі. Вона значно вплинула на свідомість сучасників, надала їм можливості розглянути магію нібито «ізсередини», зазирнути в таємниці світобудови, визначити головні цінності, отримати відповіді на фундаментальні запитання. Учення Кастанеди розширило уявлення читачів про найважливе — життя людини. Продовжуючи езотеричну традицію, Кастанеда доволі часто вживає термін «магія», поняття «толтек», «той, що бачить», «людина знання», «воїн» [5, с. 47]. Терміни «маг» і «магія», на думку Кастанеди, не відбиває адекватно реального стану подій, але застосовується ним лише в силу дотримання традиції. Послідовників же цієї традиції називає «магами». Магія у творах Кастанеди — це захоплююча дія, яка будується на нетривіальному світорозумінні,

особливий реальності, яка виникає як результат містифікації дійсності. Цей прийом у художній магичній практиці можливий лише в контексті особливої езотеричної реальності, яку Карлос Кастанеда обережно називає «окремою». Ця сама окрема реальність виникла як результат дії, спрямованої на відчуження людиною засадничого комплексу типів соціальної поведінки, що стає можливим у тому разі, коли в суспільстві бракує необхідних соціальних інститутів. Зрозуміло, що такий відчужений проект не існує окремо, а вписаний у межі певної міфологічної картини, яка існує у світі своїх особливих законів. Зокрема реальність Кастанеди, яка сформувалася як результат відчуження, живе незалежно від індивіда, що є носієм означеного магичного проекту. Але тільки в такій реальності й можливі існування і робота цього механізму заміщення соціальних інститутів магією.

Образ магії в літературі зазвичай має суто художній сенс, але сам літературний опис різних культів, обрядів, магичних дій, безумовно, сприяє формуванню як буденного, так і філософського розуміння всесвіту та специфіки магично-міфологічного мислення. Саме цей художній прийом у літературі підтримує традицію і формує світогляд читача.

Сучасні культурологи вважають, що жодна людина не може в процесі соціалізації уникнути впливу магії. Уся сучасна художня продукція здійснила свій внесок в еволюційний процес її смислового простору. Письменники-фантасти в понятті «техномаг» висунули спірну тезу про об'єднання наукового та паранаукового знань. Але вони не були першими: науковці протягом останніх ста років теж намагаються дослідити зв'язки між магією та наукою. Проте в цьому разі слід мати на увазі, що йдеться не про науковий або філософський аспекти, а лише про художній.

Література завжди мала виконувати соціально-психологічні завдання, своє особливе призначення, яке повинно виражатися в компенсаторній та розважальній функціях, що мали реалізовуватися через формування міфів, а також їх відтворення. Ці функції покликані допомогти сформувати ціннісні орієнтири, перетворити внутрішній світ людини, зробити його чуттєвішим. У фантастичній літературі є механізми, які сприяють переживанню людиною розширеної гами почуттів. Звісно, ці бажання нездійсненні, оскільки вони — зі світу магії, яка існує поряд з людиною, але є недосяжною та незрозумілою для неї.

Таким чином, звернення художників до проблеми практичної магії як до феномену культури пояснюється: необхідністю усвідомлення тенденцій еволюції, які спостерігаються в сучасному суспільстві; визначенням ціннісних основ, структурних елементів, специфіки магичних практик, які впливають на формування як індивідуальної, так і масової свідомості.

Закономірність цього процесу зумовлена глобальним завданням, зокрема пошуком форм співіснування всього, що існує в космічному просторі. Отже, для дослідження магічної практики в культурологічному аспекті необхідно надати таке визначення: магічна практика — це дія, що ґрунтується на застосуванні таких ритуалів, механізм яких науці нині не відомий. Але справжні досягнення магічної практики містяться в галузі психотехніки, де вона сягнула набагато більшого успіху, ніж наука. Саме в магічній практиці були відкриті й опановані такі резервні можливості людини, як ясновидіння та проорокування, телепатія та здатність витримувати екстремальні умови і навантаження й інші здібності, які сучасна наука поки що не може пояснити.

У магічній практиці, її різних видах міститься величезний людський досвід і життєва мудрість, які не повинні залишатися незатребуваними.

У перспективі планується дослідження таких питань: нетрадиційні духовні практики, магічні символи та ритуали, сучасне застосування магічних практик.

Список літератури

1. Токарев С. А. Ранние формы религии / С. А. Токарев. — М.: Издательство полит. лит-ры, 1990. — 312 с.
2. Токарев С. А. Сущность и происхождение магии / С. А. Токарев // Исследования и материалы по вопросам первобытных, религиозных верований [сборник научных статей]. — М., 1959. — Т. 51. — 613 с.
3. Автономова Н. С. Миф: хаос и логос / Н. С. Автономова // Заблуждающийся разум: многообразие вненаучного знания [Под ред. И. Т. Касавина]. — М.: Политиздат, 1990. — с. 52-55.
4. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: [роман] / Михаил Булгаков. — СПб.: Азбука, 2013. — 416 с.
5. Кастанеда К. Учение дона Хуана: путь знания индейцев племени Яки [пер. с англ.] / Кастанеда К. — М.: Миф, 1991. — 160 с.

Надійшла до редколегії 17.03.2014 р.

УДК 791.633-051(477) Довженко

Н. С. РЗАЄВА

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА КЛАСИКА УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА О. ДОВЖЕНКА

Розглянуто цінність мистецької спадщини відомого українського режисера О. Довженка, яка є актуальною й нині.

Ключові слова: *реалістична образність, специфічна кіномова, епічна поема, лірико-епічна поема.*

Рассмотрена ценность художественного наследия известного украинского режиссера О. Довженко, которая является актуальной и в наше время.

Ключевые слова: *реалистичная образность, специфический киноязык, эпическая поэма, лиро-эпическая поэма.*

The value of artistic in heritage of the known Ukrainian producer of O. Dovzhenko is considered in the article.

Key words: *realistic vividness, specific the cinema language, epic poem, lirois an epic poem, masterpieces of which are actual in our time.*

Актуальність теми полягає в тому, що мистецький доробок О. Довженка і нині є значущим для вітчизняної кінокультури. Картини класика українського кіно — це великий внесок не лише у вітчизняну, а й у світову культуру, фундамент для сучасного кінематографічного простору.

Мета статті — висвітлити, відновити пам'ять про велику постать українського кіно та згадати шедеври, скарби українського кінематографа. Людина має пам'ятати свою історію, культуру, для того, щоб у подальшому житті створювати нові не менш геніальні й актуальні твори.

Думку про жанрову близькість фільмів Довженка ліро-епічній поемі висловлювали багато дослідників і критиків. Наприклад, у першій половині 30-х рр. — А. Федоров-Давидов. Про те саме писав в одній зі своїх праць І. Бачеліс: «Довженко — художник, який відкрив поезію в кіно і зробив її можливою на екрані. «Арсенал», «Звенигора», «Земля», «Іван», «Аероград», «Щорс» — це лірико-епічні поеми» [5, с. 6]. Закінчувалася епоха німого кіно, але зване німим, воно було — насправді надзвичайно красномовним. Як сказав Л. Мартинов:

«Пам'ятаю і фільми, що були
Німими і зовсім не німі».

Німоту не вважали важливим недоліком тодішнього кінематографа, ним могла радше бути глухота.

Уже німі фільми Довженка «Звенигора», «Арсенал», «Земля» принесли на екран нові, незвичні, такі, що здавалися раніше неможливими в кіно, ритми. Художник навмисно уповільнює ритм твору або загалом ритм, або тих епізодів і сцен, які, згідно з задумом, повинні виражати важливий ідейно-філософський сенс [3, с. 27].

Говорячи метафорично: захоплений і захоплений силоміць власним красномовством, кінематограф міг не розчути, що говорить йому реальна дійсність. Ця «глухота» навряд чи була проблемою для нього, який залишився в рамках пошуків чистої мови як такої. Але для мистецтва, зверненого до реальності, за найглибшою суттю своїх ідей зверненого до людства і до сенсу історії, — «глухота» була проблемою драматичною.

Цю проблемувдалось вирішити дещо пізніше, коли впровадження звуку прискорило і зробило невідкладно обов'язковим нове, глибше усвідомлення реалізму [4, с. 93].

Пряме поетичне осмислення світу — величезна перевага і дійсне відкриття кінематографа 20-х рр. XX ст. Надалі належало зрозуміти ті перспективи, в яких можливо було це відкриття розвивати. Тому в теоріях 30-х рр. — став неминучим і необхідним перехід від проблем

«специфічної кіномови» як такої до питань глибших, усвідомлення вусій повноти принципів реалістичної образності.

До цього спонукав сам розвиток кіномистецтва з його перемогами, труднощами, протиріччями [4, с. 94]. Відомо, що для епосу характерний такий принцип художнього відображення дійсності, за якого особистість художника неначе зміщується на другий план. В епосі, на думку Белінського, «не видно поета: світ, пластично визначений, розвивається сам по собі, і поет є лише начебто простим оповідачем того, що відбулося само собою» [3, с.7]. У ліричних творах, навпаки, саме особа художника «є на першому плані, і ми не інакше, як через неї, все сприймаємо і розуміємо» [3, с. 7].

Таким чином, і в епосі, і в ліриці, — якщо йдеться про мистецтво реалістичне, — наявне художнє, осмислене з позицій прогресивного світосприйняття, зображення об'єктивної дійсності, висвітлення важливих життєвих питань [5, с. 7].

Довженко-художник завжди цікавився масштабними темами і зображував життя народу в найнапруженіші, переломні моменти його історії, а свої грандіозні задуми втілював в односерійних, півторагодинних картинах.

Протиріччя між «величезністю» життєвого матеріалу, до якого звертався художник, і часовими рамками фільму вирішував, використовуючи принципи поетичної образності, «синтезуючи», згідно з його словами, неоглядний матеріал життя. Ці принципи характеризують роботу художника на всіх етапах його творчого шляху.

«Велич і масштабність подій змушували мене ущільнювати матеріал під тиском багатьох атмосфер, — згадував художник про свою роботу над «Арсеналом», — це можна було зробити, вдаючись до мови поетичної, що і є нібито моєю творчою особливістю» [7, с. 14].

В основі фільму — трагічна історія повстання робітників Київського заводу «Арсенал» проти Центральної Ради. Але зміст фільму значно ширше цього факту. Це кіноепопея, де епос існує поряд з лірикою та сатирою. Основні персонажі — типізовані робітник, солдат, селянин, інтелігент тощо. Тема першої частини — імперіалістична війна, другої — повернення з фронту, третьої — тріумф націоналістів. Майже всі кадри гостро сатиричні. У четвертій частині конфлікт вирішується революційною боротьбою [2, с. 110].

«Арсенал» не є історичним фільмом у вузькому розумінні. Київське повстання робітників арсеналу 1918 р. — тільки окремий епізод у картині, щоправда, дуже драматичний. Проте цим історичним фактом ні тематика, ні матеріал фільму не вичерпуються. Історичних дійових осіб — учасників арсенальського повстання в картині також немає. Повстання стало для режисера потужним мотивом, який він використав з метою певних узагальнень [8, с. 14], стосовно соціальної філософії класової боротьби усієї Жовтневої трагедії-епопеї. Такий синтетичний сенс цього фільму. Тому «Арсенал» — не Київ,

а вся Україна — не 1918 р., а все Жовтнєве десятиліття в розумінні соціально-художньої концепції.

«Арсенал» є реабілітацією громадянської війни. Знижену нашим театромі кінотематику громадянської війни, Довженко зумів поставити на недосяжну височінь художньої творчості, ще раз довів, що революція є її пафосом громадянської війни та може бути невичерпним джерелом для художньої творчості.

«Арсенал» — це ціла епопея громадянської війни, хоч і подана лише в окремих епізодах. Ці моменти піднесено до загального синтезу й вибрано саме такі, яким глядач вірить, що вони дійсно найголовніші для цього етапу історії.

У картині немає героїв. Там герой — маса, колектив, кожний солдат революції, кожний цікавий і оригінальний сам по собі.

Післяперегляду «Арсенала» стає зрозумілим, чому деякі режисери в Москві, подивившись його, дійшли висновку про ренесанс української кінематографії.

Крім високих художніх, ідеологічних якостей, картина має величезні формальні досягнення. «Арсеналові» забезпечено місце серед кращих зразків не тільки радянської, а й світової кінематографії.

Задумавши фільм про радянський Далекий Схід, Довженко протягом чотирьох місяців ознайомлювався з краєм, вивчаючи його економіку, побут, людей, природу. «І вже під час подорожі, — писав згодом художник, — стало ясно, що можна не один, а безліч прекрасних фільмів, нарисів, повістей і симфоній писати або всьому баченому, а робити потрібно було сценарій для одного фільму. Тоді я вирішив відібрати з величезної маси вражень найголовніші й, узагальнивши їх, виразити у формі художнього твору. У результаті є сценарій «Аероград»» [5, с. 14]

«Аероград» — оборонний фільм. Оборонний від початку до кінця. У ньому немає армії. Але ця армія, її міць відчують в усьому.

«Аероград» — фільм, перейнятий романтикою соціалістичного будівництва, нових людей.

А саме ця якість — романтика — надто рідкісна у вітчизняних кінокартинах і на сцені театрів [3, с. 7]. Саме Довженка слід вважати режисером, котрий створив фільм великої патріотичної сили, фільм, оповитий революційною романтикою.

«Аероград» навчає любити і ненавидіти, йу цьому полягає його колосальне виховне значення. У кінематографії Довженко як режисер посідає окреме місце, він створив прийоми та методи, вплив яких помітний на роботі багатьох молодих радянських кінорежисерів.

Стосовно виявлення творчої індивідуальності Довженка, його методів «Аероград» є повноцінною і вичерпною характеристикою О. Довженка як кінорежисера, котрий вкладає у свої твори високу ідейність, принципіальність, правдивість. Фільми його динамічні,

й водночас — стільки глибини і простору. «Аероград» — це справді твір, де «словам тісно, думкам вільно» [3, с. 8].

В одній з своїх статей про «Аероград» Довженко писав:

«Аероград» — не вигадка художника, а реальність наших днів. У цьому фільмі мені хотілось бути не ілюстратором заходів, здійснених партією, урядом і трудящими, а організатором заходів» [7, с. 10].

Не менш важливий і яскравий фільм О. Довженка «Земля».

«Земля» — гімн людині праці, трудівнику-селянину, поема про колективне господарювання, яке тільки і може принести селянству радість щасливого життя. Фільм таврує куркульство, релігійну оману, що духовно обмежує людину [4, с. 39].

Довженкова «Земля» — насамперед, колосальної майстерності зразок зовнішнього і внутрішнього монтажу, глибокого соціального змісту кожної речі й деталі виробничого процесу, а найголовніше: величний, абсолютний, безперечний образ людської праці.

Цей образ набуває яскравої ідеологічної цілеспрямованості, саме тому те, що він органічно виникає на межі боротьби двох світоглядів серед селян, у центрі соціального конфлікту сил, історично засуджених на загибель і перспективних. Цей образ, нарешті, жодними міркуваннями не заперечуваний аргумент на самодостатнє право соціального сьогодення й майбутнього... І саме завдяки тому, що образ виробничого процесу перейшов високі рівні художньої свідомості Довженка, зазнав наснаження від його творчої пристрасті, повнокровного й радісного соціального пафосу, він досяг способами адекватної техніки довершеного оформлення. А тому те, що кінематографічний образ виробничого процесу зміцнює образ соціальної людини, усувається класова боротьба [1, с. 37].

А класова боротьба, в цьому разі, виникає з проблеми землі в широкому сенсі.

Фільм викликав палкі дискусії — щаслива доля кожного справді мистецького твору! Масовий глядач вітав його, про що свідчать обговорення в робітничих і сільських аудиторіях. Політично злободенний зміст прибуття в село трактора і перемоги над куркулями здавався сучасникам чи не протокольно точним відображенням велетенського переможного руху, який дедалі ширше охоплював село [6, с. 30].

Ця стрічка про перші кроки колективізації в Україні, класову боротьбу й революційну романтику [8, с. 34].

Довженко — сміливий майстер максимального плану й творчого дихання. У нього — винятково гостре відчуття матеріалу, який, узагалі в Довженкових картинах, а надто в «Землі», категорично не підлягає інерції, не знає такого трактування, яке вказувало б на будь-який трафарет. Довженко завжди знаходив таку позицію для здорового ставлення й емоційного відчуття матеріалу, що він звучав як новий факт, як не пізнаний ще феномен. Тобто між матеріалом і сприйманням виникає нове, попереднім досвідом не дане, емоційно-

пізнавальні відновлення. Саме тому через це матеріал майже ніколи не тисне на свідомість механічно помноженою кількістю, а постає, переважно, як факт зрозумілий. Навіть узятий поза композиційним чи іншим художньо-цільовим завданням, матеріал у Довженковому поданні має культурну значущість.

У подальших розробках передбачено глибше розкриття культурних надбань творів О. Довженка й інших українських режисерів, адже культурну історію не можна забути, для того, щоб створити щасливе сьогодні, людство має озиратися назад і доходити висновків.

Список літератури

1. Анотований каталог художніх фільмів, вироблених на Одеській кіностудії та на інших студіях і творчих об'єднання в Одесі в 1917-2004 рр. — Одеса, 2004, — 610 с.
2. Анотований каталог фільмів 1928-1998 рр. «Антіскомпані ЛТД», 1998.
3. Власов М. П. О сюжете фильмов А. П. Довженко / Власов М. П. — М., 1965 — 40 с.
4. Зак М., Л. Парфенов, Якубович-Ясний О. «Ігор Савченко» / Зак М., Парфенов Л., Якубович-Ясний О. — М. 1959. — С. 255.
5. Кудін В. О. Кіно Радянської України: (Корот. нарис) / Кудін В. О. — К.: Мистецтво, 1979. — 104 с.
6. Писаревский Д. Александр Довженко и его «Поэма о море» / Писаревский Д. — М., 1959. — 32 с.
7. Радянське кіно. — № 3-4. — 1935 р. — Жовтень Листопад. — 56 с.
8. Роміцин А. Українське Радянське кіномистецтво, нарис / Роміцин А. — К. 1958.
9. Савченко Я. Народження українського радянського кіна, три фільми О. Довженка / Савченко Я. — 1930. — 41с.

Надійшла до редколегії 28.02.2014 р.

УДК 782.1.071.2(477)«19» ТОЛЬБА

П. І. ПОХОДЗЕЙ

ТВОРЧИСТЬ В. С. ТОЛЬБИ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДР. ПОЛ. ХХ СТ.

Досліджується творча діяльність видатного українського диригента В. С. Тольби, окреслюються основні етапи життя.

Ключові слова: творча діяльність, педагогічні принципи, метод роботи, постановки Оперної студії.

Исследуется творческая деятельность выдающегося украинского дирижера В. С. Тольбы, кратко очерчиваются основные этапы жизни.

Ключевые слова: творческая деятельность, педагогические принципы, метод работы, постановки Оперной студии.

The article explores the creative activity of the prominent Ukrainian conductor Veniamin Tolba, briefly outlines the main stages of his life.

Key words: creative activities, pedagogical principles, the method of work, performances of Opera studio.

Актуальність цього дослідження зумовлена, безперечно, необхідністю вивчення питань, що пов'язані з творчою та педагогічною діяльністю провідних митців українського музичного мистецтва, які є недостатньо вивченими.

Мета статті — розглянути й проаналізувати творчу та педагогічну діяльність видатного українського диригента В. С. Тольби, а також окреслити основні етапи його життя.

Чільне місце в плеяді видатних українських диригентів ХХ ст. посідає народний артист України, професор Веніамін Савелійович Тольба (1909–1984), котрий відіграв важливу роль у становленні й розвитку українського музично-театрального мистецтва. З раннього дитинства Веніамін Савелійович проявляв яскраві музичні здібності. У шкільні роки навчився грати на скрипці, водночас будучи студентом Харківської консерваторії (на той час музично-драматичного інституту) по класу скрипки в професорів Консісторума та Левенштейна [5]. І ще юним, з 1925 р., розпочав діяльність артиста Харківського симфонічного оркестру під керівництвом відомих музикантів М. Малько, О. Орлова, О. Глазунова, артиста Першої пересувної опери й оркестру радіо. А згодом, у 1928–1929 рр., — став артистом Харківського оперного театру, головним диригентом якого на той час був А. Маргулян. У 1928 р. відбулися і перші спроби проявити себе як диригента в Українському єврейському театрі («ГОСЕТ») та Харківському радіокомітеті.

Професійну музичну освіту В. Тольба розпочав здобувати в Ленінградському центральному музичному технікумі ім. П. І. Чайковського по класу композиції, де навчався в 1926–1928 рр. Основні профільні дисципліни викладали П. Б. Рязанов (композиція і мелодика), Х. С. Кушнар'єв (гармонія), Д. Д. Шостакович (читання партитур). Протягом 1929–1932 рр. В. С. Тольба продовжив свою музичну освіту в Харківському музично-драматичному інституті (консерваторії) на теоретичному відділенні музичного факультету із класів композиції в С. С. Богатирьова та диригування в Я. А. Розенштейна. У цей же період В. Тольба разом із Н. Рахліним та Д. Клебановим мали можливість удосконалювати свою майстерність під керівництвом запрошеного з Німеччини головного диригента Харківського симфонічного оркестру Германа Адлера.

Перший концерт Тольби як симфонічного диригента відбувся в сезоні 1931/32 рр., із солістами Д. Ойстрахом та Ю. Брюшковим. Цікавим фактом було те, що в цьому концерті в складі групи перших скрипок брав участь відомий диригент Н. Рахлін. Серед виконуваних творів були Третя симфонія П. І. Чайковського й «Українада» молодого харківського композитора Всеволода Рибальченка.

Як оперний диригент В. С. Тольба дебютував у цьому ж 1931 р. в Харківському театрі опери та балету в спектаклі «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. Ще під час навчання в консерваторії він розпочав

активну диригентську практику, будучи асистентом таких відомих диригентів, як А. Пазовський та А. Маргулян, поряд з якими молодий музикант набув важливого досвіду. Примноживши їхні безцінні знання та здобутки, В. Тольба сформував свій неповторний творчий стиль, свої власні принципи та позицію.

А. М. Пазовський високо цінував професіоналізм Веніаміна Савелійовича, вважав його рівноправним колегою, про що може свідчити такий спогад: «Більше за інших говорив, розповідав Пазовський. Звертався він до Тольби, фактично розмова велась між ними, усі інші запитували, кивали, погоджувались. Пазовський був із Тольбою на рівних. Він не повчав, незважаючи на велику різницю у віці і положенні. Вони разом з'ясовували істину...» [10, с. 287].

Після успішного завершення навчання в Харківській консерваторії В. С. Тольба в 1933 р. в цьому ж навчальному закладі розпочав свою педагогічну діяльність, котру продовжував з невеликою перервою аж до 1941 р. Він керував диригентським, оперним та оркестровим класами, вів курс інструментування та читання партитур. А 5 червня 1940 р. затверджено у вченому званні доцента й призначено виконувачем обов'язків завідувача кафедри диригування.

У період Великої Вітчизняної війни Веніамін Савелійович перебував у містах Уфа й Іркутськ, де під час евакуації працював на посаді диригента об'єднаних Харківського та Київського оперних театрів. В Іркутську (1943 р.), в складні та напружені для країни часи відбулися такі постановки: «Севільський Цирюльник» Дж. Россіні, Другий акт з опери «Катерина» М. Аркаса, «Наймичка» М. Вериківського. Саме про постановку останньої, в співпраці із режисером В. Д. Манзієм та художником О. В. Хвостенком-Хвостовим Тольба написав у своїх спогадах: «Ніколи — ні до, ні після постановки «Наймички» — колектив не працював з таким піднесенням, з таким, я б сказав, фанатичним натхненням. За право першого виконання головної ролі «боролися» п'ять виконавиць, серед яких були такі корифеї української оперної сцени, як М. І. Литвиненко-Вольгемут і З. М. Гайдай. У спектаклі був задіяний також І. С. Паторжинський та інші провідні артисти театру» [13, с. 14].

Після звільнення України від фашистських військ Тольба вирішив їхати до Києва, де ще мав проявитися його неповторний талант. Отже, з 1944 р. і до останніх днів В. С. Тольба пов'язував свої життя та творчість із Києвом. Свідченням цього є згадка подруги його дитинства: «Згодом він сам мені говорив, що до Києва так і не звик, ніби він не в себе вдома» [10, с. 287].

Маестро продовжив свою діяльність диригента в Київському оперному театрі, поєднуючи її з 1946 р. з посадою викладача Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського (до 1973 р.) та головного диригента Оперної студії (до 1958 р.). У Київській консерваторії він працював керівником оперного класу й Оперної студії при консерваторії,

вів оперний та оркестровий класи. З березня 1962 р. був затверджений у вченому званні професора (на кафедрі оперної підготовки). Саме в Києві Веніамін Савелійович розкрив себе не тільки як чудовий диригент, але і як талановитий педагог-вихователі.

Багато оперних співаків пов'язують із Тольбою початок свого творчого становлення. Він виховав велику плеяду митців, які, пройшовши через його школу виконавської майстерності як у театрі, так і в Оперній студії, з гордістю згадували свого вчителя. Серед них — Д. Гнатюк, А. Кочерга, Б. Гмиря, Б. Руденко, Є. Мірошниченко, М. Стеф'юк, Л. Лобанова, К. Радченко, В. Любимова, М. Полуденний, С. Данилюк, І. Масленнікова, Л. Руденко, Г. Сухорукова, К. Огневий, Є. Червонюк, А. Леушкін, А. Ріхтер, Є. Томм, М. Шевченко, А. Григор'єв, О. Дарчук, А. Жила, М. Звездіна, Г. Шоліна, Р. Белицький, Ю. Галкін, В. Герасимчук, В. Лутченко, В. Ялкуп та багато інших. Це є яскравим свідченням внеску видатного маестро й педагога в розвиток не лише оперної школи, а й оперної справи загалом.

Київський період творчості був для В. С. Тольби достатньо складним і насиченим. Веніамін Савелійович, будучи безкомпромісним, нездатним на будь-які поступки, залишався вірним лише справжньому музичному мистецтву, своїм творчим принципам та ідеалам. Усе, що могло суперечити сутності музики, викликало в нього повне несприйняття. Він не мірився ні з проявами ремісництва, ні з формальним ставленням до своєї справи в такому багатогранному явищі, як музичний процес. Був дуже вимогливим як до себе, так і до оточення, всього колективу, з яким йому доводилося працювати. Про ці риси характеру зазначає у статті, присвяченій видатному диригентові, Юрій Станішевський: «Він ішов у мистецтві своїм шляхом, ішов проти вітру і проти течії, не схиляючи голову перед начальством, поважаючи своїх колег і заради мистецтва вступаючи в конфлікти з можновладцями» [11, с. 7].

Підтвердженням попередніх слів може бути відверта заява, яку Веніамін Тольба подав ректорові Київської консерваторії Олександрові Клімову в 1949 р. [5].

Цікаву згадку про принциповість видатного диригента, який остаточно вирішив залишити роботу в консерваторії, подає у своїх спогадах Тетяна Швачко: «Его все называли «музыкальной совестью». Очень жаль, что маэстро так рано ушел из консерватории. А оставил он ее сам по принципиальным соображениям, написав в стенгазете критическую статью, которая заканчивалась словами: «Иван мне друг, но истина дороже» (тогда ректором был Иван Ляшенко), и подал заявление об уходе» [14, с. 88].

Друзі та колеги Веніаміна Савелійовича у своїх спогадах неодноразово зазначають, що він був людиною надзвичайно скромною та вразливою, проте ніколи не приховував свого особливого сприйняття світу. Його нервова система була наче оголеною і незахищеною. Він

надто чутливо сприймав усе, що відбувалося довкола, про що свідчить спогад одного з колег по роботі в театрі та консерваторії, в Оперній студії якої їм довелося разом працювати і виховувати студентів (майбутніх артистів), режисера Олександра Олексійовича Колодуба: «Веніамін Савелійович був вразливим і хворобливо реагував на всілякі неприємності, але, заспокоївшись, шкодував про ці вибухи емоцій. Заради справедливості зазначу, що ці непорозуміння виникали не безпідставно і вони були зумовлені художніми чи моральними чинниками» [7, с. 141].

Період творчої діяльності Веніаміна Савелійовича Тольби в Київській консерваторії, згідно зі словами відомого диригента І. Гамкало, був найпліднішим. Двадцять сім років (з невеликими перервами) свого життя присвятив майстер служінню Оперній студії консерваторії, будучи її творчим лідером. Він мав неабиякий вплив на формування репертуару студії, вистави якої стали явищем у мистецькому житті столиці.

Педагогічні принципи Веніаміна Савелійовича заслуговують пильної уваги дослідників його життя і творчості. Індивідуальний підхід до своїх вихованців виокремив його серед усього загалу консерваторських викладачів. Тольба мав великий хист перетворювати уроки зі співаками у своєму класі на цікаві лекції, що захоплювали студентів, спонукаючи до глибоких роздумів та відкриваючи широкі можливості для творчого зростання. Надзвичайно переконливими були його докази та вимоги, а пояснення, у свою чергу, — напрочуд оригінальними та зрозумілими. Він із неймовірною легкістю показував, найшвидше можна досягти бажаної мети.

Свідчення видатної співачки Бели Руденко в розмові з Ю. Станішевським яскраво характеризують професіоналізм маестро: «Його завжди тактичні, справедливі зауваження стосувалися виконавської манери, стилю, характеру, змістовності звучання, передачі настрою і психологічного стану персонажа. Так ретельно й уважно не працював зі співаками жоден диригент, з якими мені доводилося виступати після Веніаміна Савелійовича» [11, с. 4].

Метод його роботи полягав в опрацюванні музичного матеріалу індивідуально з кожним учнем доти, доки вони не досягали філігранної точності у відтворенні авторського тексту та відчуття стилю композитора, а їх виконання не набувало належної якості звучання й особистої інтерпретації соліста. Далі вже відбувалася робота щодо досягнення довершеної побудови ансамблів, їх звучання. Наступним етапом були хорові репетиції із солістами, як вершина роботи в класі без оркестру. Довершеності доводились усі, навіть найменші деталі. Потім — мізансценні репетиції режисера. І тільки після такої трудомної та копіткої праці розпочиналися складні й напружені репетиції з оркестром. Усе це і поєднувалося в довготривалий творчий процес

численного колективу і створювало велику команду одностудійців, які мали спільні завдання та кінцеву мету.

Першою постановкою, виконаною В. С. Тольбою в стінах відновленої після війни Оперної студії Київської консерваторії, була прем'єра комічної опери О. Ніколаї «Віндзорські кумоньки» (в перекладі на українську мову Л. Первомайського), яку сам диригент вважав однією з найкращих і найудаліших поставлених опер у своєму житті поряд з «Весіллям Фігаро» В.-А. Моцарта. Разом із В. Тольбою в підготовчому процесі брав участь заслужений артист України, режисер Ю. Лішанський, який на той час був художнім керівником студії. Їхнє продумане й правильне трактування, якнайкраще дозволило розкрити образний і драматургічний зміст твору, його оптимістичний дух. Увесь спектакль було витримано у позитивному тонусі. Завдяки цьому все дійство відбувалося доволі динамічно, ніби на одному подихові. Критика відзначила гнучку і чітку гру оркестру, який надзвичайно легко підкорявся талановитому диригентові, та прогнозувала професійного зростання і розвитку усього колективу під керівництвом майстра такої величини. Здобувши схвальні відгуки тогочасної преси, колектив Оперної студії із захопленням та натхненням узявся за підкорення вершин світового та радянського оперного мистецтва.

Через рік після тріумфального виступу наступною постановкою стала опера В.-А. Моцарта «Весілля Фігаро», що мала не менший успіх, аніж опера О. Ніколаї. Її підготовку, також у «тандемі», здійснили В. Тольба та Ю. Лішанський. Напрочуд яскравими та виразними їм удалося створити музичні та сценічні образи вистави. Ця опера виявилася для Веніаміна Савелійовича знаковою і посіла в його житті важливе місце. З нею була пов'язана його дипломна робота, дебютував він у Харківському театрі опери і балету, після чого одразу ж почав працювати там диригентом, з нею він мав великий успіх в Оперній студії.

Роботу над оперою «Молода гвардія» Ю. Мейтуса в Оперній студії консерваторії Веніамін Тольба розпочав у 1947 р. водночас з постановкою цього ж твору в Київському оперному театрі, за словами самого композитора Юлія Мейтуса «порівняно невеликий оркестр Оперної студії звучав як першокласний колектив театру, де кожен музикант відчував і розумів своє завдання, а всі разом були чудовим ансамблем» [9, с. 23]. Під час репетиційного процесу, відчуючи стиль композитора, Веніамін Савелійович щоразу намагався поліпшити звучання партитури завдяки ґрунтовному опрацюванню матеріалу та шліфуванню окремих деталей з оркестром, хором, солістами. У цьому процесі, за допомогою музики, він поступово розкривав образну сторону персонажів, яскраво виявляв їхні характери. Роль диригента була вирішальною, а його успіх «розділили і режисер, і художник, і хормейстер, і колектив виконавців» [9, с. 24].

У студії, окрім згаданого Ю. Лішанського, В. Тольба співпрацював ще й із режисерами О. Колодубом та О. Завіною. Останній згадує,

що йому «як режисеру-співпостановнику завжди було дуже цікаво працювати з Веніаміном Савелійовичем, оскільки він добре знався і глибоко розумів сценічну сторону постановки спектаклю. Він завжди стверджував, що справжній вокально-сценічний образ виникає тоді, коли співак-актор не жертвує ні сценічною правдою заради музики, ні музикою заради сценічної правди, а саме знаходить їх органічне поєднання, в разі якого музика і сцена не заважають одна одній, а підсилюють взаємовплив. Щодо співу це досягається його дієвістю, стосовно сценічної гри — її музичністю. Дієвість співу і музичність сценічної поведінки — ось ті специфічні канали, якими музика і драма в оперному спектаклі проникають одна в одну, щоб злитися в єдиному образі» [6, с. 167]. Тольба визнавав важливе значення режисури в постановочному процесі, тому надзвичайно уважно стежив за режисерськими задумами сценічного втілення музичного матеріалу, вважаючи, що гармонічна єдність музики і її вокально-сценічного втілення мають бути основоположними в оперному спектаклі.

Загалом у його репертуарі було близько п'ятдесяти опер та балетів. Та не всіма спектаклями, якими Веніаміну Савелійовичу довелося диригувати впродовж усього життя, він був задоволеним. Його вимогливість насамперед до себе, а вже потім до виконавців, завдавала йому величезних мук. Адже концепція твору, яку він вибудовував під час усього репетиційного процесу, була максимально наближена до авторського задуму і відповідала високим вимогам до оперного мистецтва. Оскільки Веніамін Савелійович мав рідкісний дар відчувати звучання вистави в цілому навіть до початку роботи над нею, він страждав, коли не все відбувалося так, як він задумав. Та незважаючи на вимогливість, з якою він ставився до підготовки, що забидала багато часу, все ж іноді траплялися різного роду накладки, що не залежали від волі диригента. Якись прикрі непорозуміння нерідко дратували і навіть розлючували його, адже доклавши чималих зусиль у процесі вивчення й опанування музичного матеріалу підопічними, відпрацьовуючи кожну деталь до досконалості, неможливо спокійно реагувати на всілякі проблеми під час відповідальних виступів. І все це можна зрозуміти. Тому часто Веніаміну Савелійовичу доводилося навіть на генеральних репетиціях зупиняти спектакль і висловлювати виконавцям свої зауваження та вносити правки, хоч цього й не дозволяло керівництво.

О. Колодуб згадує: «Тільки з «Іолантою» П. Чайковського в нас все було гаразд, вистава вдалася, вокалісти співали добре, оркестр звучав чудово і публіка приймала на рідкість тепло. Високо оцінили виставу московські гості — В. Барсова, Г. Нейгауз і В. Пашенна. Їм дуже сподобалися чудові голоси молодих артистів і створені ними музично-сценічні образи. Після «Іоланти» я вперше побачив Веніаміна Савелійовича, зазвичай прискіпливого до всього, задоволеним. Дуже цікавими і бездоганно підготовленими В. С. Тольбою в оперному

класі були одноактна опера М. Равеля «Іспанська година» та уривок з опери Л. В. Бетховена «Фіделіо», що, мабуть, ніколи не виконувалися в Києві» [7, с. 141].

З моменту початку роботи в Оперній студії консерваторії Веніамін Савелійович здійснив близько двадцяти постановок: «Віндзорські кумоньки» О. Ніколаї — 12 лютого 1947 р.; «Черевички» П. Чайковського (сцена в Солохи) та «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (сцена клятви) — 17 листопада 1947р.; «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта — 21 березня 1948р.; «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (повністю) — 1949р.; «Травнева ніч» М. Римського-Корсакова — 20 березня 1950 р.; «Наталка Полтавка» М. Лисенко — 1951 р.; «Іоланта» П. Чайковського — 1953 р.; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського — 1954 р.; «Євгеній Онегін» П. Чайковського — 4 січня 1955 р.; «Чарівна флейта» В.-А. Моцарта — червень 1956р.; «Директор театру» В.-А. Моцарта — 1956 р.; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського — 25 травня 1959 р.; «Безсмерття» (фрагменти з «Джалиля» М. Жиганова і «Молодої гвардії» Ю. Мейтуса) — листопад 1967 р.; «Іспанська година» М. Равеля — 1969 р.; «Фіделіо» Л. Бетховена та «Брати Ул'янови» Ю. Мейтуса (фрагменти) — 1970 р. Усі ці постановки відіграли надто важливу роль у становленні Оперної студії й творчому зростанні та розвитку її колективу, посідаючи чільне місце в музично-театральній культурі України.

Важливо зауважити, що надзвичайно важливе для Веніаміна Савелійовича значення мав різноманітний концертний симфонічний репертуар, що складався з творів російських, вітчизняних та західноєвропейських композиторів. Слід також згадати, що він записав музику до 53 кінофільмів, що, по суті, є значним внеском ще й у розвиток українського кінематографічного мистецтва.

Перспективи подальших наукових розвідок пов'язані з розглядом окремих аспектів щодо цієї тематики.

Список літератури

1. Академія музичної еліти України: історія та сучасність: [до 90-річчя НМА України імені П. І. Чайковського] / [автор-упоряд. А. П. Лащенко та ін.] — К. : Муз. Україна, 2004. — 560 с. : [іл.].
2. Венедиктов Л. Академик оперного искусства / Л. Венедиктов // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. — Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. — С. 150–160.
3. Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников / состав. В. В. Тольба. — Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. — 400с. : ил.
4. Гамкало И. Удивительный, вдохновенный художник / И. Гамкало // Тольба В. С. Статьи. Воспоминания / сост. В. В. Тольба. — К., 1986. — С. 145–153.
5. ДамК Ф.Р-810, оп. 2, спр. 194, арк. 15. — 15а, 20.
6. Завина А. Возмутитель спокойствия / А. Завина // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. — Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. — С. 167–168.

7. Колодуб О. Веніамін Савелійович Тольба / О. Колодуб // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / авт.-упоряд. І. Колодуб. — К. : Муз. Україна, 2006. — С. 140–141.
8. Копиця М. Д. Веніамін Тольба — митець, музикант, учитель, особистість / М. Д. Копиця // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. — 2010. — № 2 (7). — С. 181–186.
9. Мейтус Ю. Полвека творческой дружбы / Ю. Мейтус // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. — Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. — С. 22–25.
10. Померанцева Д. В разные годы / Д. Померанцева // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. — Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. — С. 283–288.
11. Станишевский Ю. Музыкальная совесть Киева / Ю. Станишевский // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. — Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. — С. 3–18.
12. Стріха М. Ще раз про мову й оперу : великий диригент ХХ століття і його невідома стаття / М.Стріха // Березіль. — 2012. — №1/2. — С. 175–186.
13. Тольба В. С. Статьи. Воспоминания / сост. В. В. Тольба. — К. : Муз. Україна, 1986. — 164 с.
14. Швачко Т. Мастер музыкальной публицистики / Т. Швачко // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. — Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. — С. 86–89.

Надійшла до редколегії 18.03.2014 р.

УДК 930.85: 008(091) 338

Л. Д. БОЖКО

ПАЛОМНИЦТВО ЯК СОЦІАЛЬНА ПРАКТИКА МОБІЛЬНОСТІ ТА СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ТУРИЗМУ

Досліджується паломництво як соціальна практика мобільності та складова сучасного туризму. Простежено його вплив на культурний розвиток суспільства.

Ключові слова: паломництво, подорож, туризм, культура, література подорожей.

Исследуется паломничество как социальная практика мобильности и составляющая современного туризма. Прослежено его влияние на культурное развитие общества.

Ключевые слова: паломничество, путешествие, туризм, культура, литература путешествий.

The pilgrimage as social practice of mobility and a component of modern tourism is investigated. Development of pilgrimage and its influence on cultural development of society is estimated.

Key words: pilgrimage, travel, tourism, culture, literature of travel.

Процеси глобалізації та пов'язані з ними зміни в соціумі й культурі актуалізують пізнання різних сфер і підсистем суспільного життя, які в нових умовах набувають інших ознак. Нині під впливом цих процесів активізуються різні соціальні практики, серед яких розглянемо туризм, зокрема паломництво як одну з його складових.

Уплив сфери туризму на духовний потенціал суспільства здійснюється завдяки освоєнню особистістю іншого соціокультурного простору, актуалізації традицій і новацій власної культури. Роль туризму у створенні ідеології, як проекції майбутнього розвитку культури, є важливою тому що за допомогою туристських практик змінюється світорозуміння, руйнуються небажані стереотипи, формуються такі найважливіші принципи життя, як толерантність, відкритість, приязність, долученість до загальних культурних цінностей. Особливо ця сфера життєдіяльності суспільства впливає на його соціальну структуру, активізуючи соціальну мобільність, статусні зміни, міграційні процеси, динаміку соціальних ролей, зв'язків і відносин, що свідчить не тільки про її масштабність, а й про соціальну силу.

Необхідність вивчення соціальних практик мобільності та їх впливу на культурний розвиток зумовлена тим, що сучасні соціальні інститути стали спрямовувати свою діяльність на вирішення проблем, пов'язаних із розширенням та активністю туристських практик. Незважаючи на значущість туристської сфери і необхідність активного дослідження означеного явища, наука не має єдиного підходу до вивчення туризму в цьому аспекті. Водночас, глобалізація культури і пов'язані із цим процеси її інформатизації, формування масового суспільства й зростання потреб у відпочинку, лікуванні, освіті, особистісному розвитку тощо свідчать про необхідність створення науково обґрунтованої моделі туризму як сфери суспільного життя. Посилують проблему трансформація суспільної практики і відносин, зокрема й туризму, який нині перетворюється на активний напрям у системі соціальної діяльності, що відбиває тенденції розвитку сучасного типу цивілізації. Звернення до дослідження туризму та всіх форм соціальних практик мобільності, як сфери суспільного життя, в контексті культурологічного аналізу надасть можливості виявити загальні внутрішні механізми їх організації, розкрити соціальну роль і вплив на життя суспільства й індивіда.

Мета статті – проаналізувати паломництво як соціальну практику мобільності, важливу складову подорожей минулого та сучасного туризму й оцінити його вплив на культурний розвиток суспільства.

До культурологічного осмислення туризму і соціальних практик мобільності зверталися Л. П. Воронкова (здійснила аналіз розвитку туризму як соціального явища в контексті культурних процесів різних епох [4]), Р. Прентис (з позицій теорії суспільства споживання розглянув культурний туризм [12]). Різноманітні аспекти мандрювання (шляху) як культурологічної проблеми висвітлювали Е. Блох, Л. Гумільов, Ю. Лотман, Б. Успенський. Українські дослідники Я. Цимбал, Ю. Г. Полежаєв присвятили свої праці літературі подорожей [11]. Наразі недостатньо вивчена культурологічна роль паломництва як соціальної мобільної практики й важливої складової подорожей минулого та сучасного туризму.

Першою соціальною практикою мобільності та головною складовою туризму є подорож. Вона повсякчас мала велике значення для культури, оскільки комунікації є її основою. Культура – це форма трансляції соціального досвіду через освоєння поколінням не тільки предметного світу культури, навичок і прийомів технологічного ставлення до природи, а й культурних цінностей, зразків поведінки. Причому ця регулююча соціальний досвід роль культури така, що формує стійкі художні та пізнавальні канони, уявлення про прекрасне й потворне, добро і зло, ставлення до природи та суспільства. Тільки завдяки знанням людина досягає певного культурного рівня. Для того, щоб здобути ці знання, потрібно спілкуватися, і подорож є одним із засобів комунікації.

Подорожі, зокрема сучасний туризм, виконують функцію тієї чи іншої культури, формують світогляд людей, впливають на уклад життя суспільства, виховують національний характер. Від правильних передач інформації та її сприйняття залежать долі культури світу загалом.

Значний унесок у розвиток подорожей здійснило паломництво. Як відомо, духовна культура розвивалася в нерозривному зв'язку з релігією [15]. Паломники різних конфесій з метою поширення своєї релігії, поклоніння святиням і їхнього захисту здійснювали складні й тривалі подорожі. Хрестові походи були епохальними подіями Середньовіччя. Саме в цей час християнство, що зазнавало утисків, отримало статус офіційної релігії. Склався новий менталітет, орієнтований на консервацію суспільства й ігнорування прагнення в майбутнє. Релігія стала фундаментальним світоглядом суспільства, церковна догма – вихідною умовою будь-якого мислення. Повна залежність філософії від релігії відбилася на її змісті, обговорюваних нею проблемах, онтології, антропології, гносеології. Онтологія середньовічної філософії зводилася до обґрунтування думки про те, що основою, першопричиною всього існуючого є Бог. У середньовічній філософії була і своєрідна антропологія, вчення про людину. Згідно із цим ученням, людина не тільки створена Богом, але і подібна йому. Однак суть людини двойста. Оскільки раціонально обґрунтувати свою онтологію й антропологію середньовічній філософії було достатньо складно, вона створила своєрідну теорію пізнання, гносеологію, суть якої полягала в тому, що істиною може бути визнано не тільки те, що обґрунтовано розумом, а й те, що відповідає внутрішньому переживанню, бажанням вірити, не розмірковуючи.

Нині паломництво є основою релігійного туризму, що має величезні масштаби діяльності [8, 10]. Достатньо навести приклад сучасного масового паломництва прихильників ісламу до Мекки або християн до Гробу Господнього в Єрусалим, відвідування інших святих місць у релігійні свята тощо [9, 14]. Складні процеси, що відбуваються при цьому, частково висвітлив Б. Тернер в аналізі паломництва, де

розглядає переміщення паломників і виокремлює три його стадії. Цей аналіз свідчить, що паломництво має багато спільного з туристичним переміщенням. Подібно прочанинові, турист рухається з рідних місць до далекого краю і потім повертається додому. На чужині і паломник, і турист вшановують святині – сакральні по-різному, а в результаті набувають певного досвіду [16].

Загальною основою паломництва є те, що молитва чи обряд повинні пов'язуватися з певним місцем, природним або рукотворним об'єктом, який якимось чином стосується божества. Це можуть бути вершини гір, камені та скелі, річки й озера, джерела, дерева, гаї. До рукотворних об'єктів передусім належать жертвні місця, храми, поховання. Особливе місце відводиться похованням або мошам шанованих людей, котрі вважаються божествами, святими та ін. В античному світі греки і римляни подорожували до віддалених храмів, германці – до священних гаїв. Аналогічні приклади можна знайти в інших стародавніших цивілізаціях.

Християни, мусульмани та євреї як Святу Землю шанують територію стародавньої Палестини – центр і зосередження святинь перебуває в Єрусалимі, де один з храмів нині ділять декілька релігійних конфесій.

У християнстві паломництво на Святу Землю належить до періоду IV ст., коли в 325 р. свята Олена, мати імператора Костянтина Великого, здійснила подорож до Єрусалима, знайшла труну Ісуса Христа і, спорудивши над нею храм, установила хрест. Ця подія започаткувала святкування Здвиження Хреста. Ідея паломництва настільки поширилася, що церква наприкінці IV ст. змушена була обмежувати такі подорожі, але потім це визнано богоугодною справою і всіляко заохочувалося. Західні священики виокремлювали велике і мале паломництво: велике – до Гроба Господнього, в Рим, до Компостела, Лорето; малі – до місцевих святинь і мощей святих.

З метою захисту паломників організовувалися войовничі чернечі лицарські ордени (тамплієри). Відзначимо, що в періоди, коли християнські святині перебували у володінні мусульман, останні вельми толерантно ставилися до християнства і дозволяли за гроші відвідувати святі місця. Центром організації паломницьких подорожей для європейських паломників були Венеція і Марсель, де сплачували податки й організовували експедиції. Існували спеціальні акти, що регулювали організацію таких подорожей. Судновласники зобов'язувалися згідно з особливим контрактом здійснити перевезення паломників, супроводжувати їх у подорожі до місць паломництва, охороняти, організовувати харчування, нічліг, сплачувати всі податки.

Паломництво втратило своє значення в XIX ст. Але і в цей час здійснювалися подорожі з паломницькою метою. Церква у Франції та

Німеччині з 1881 р. щорічно організовувала подорож на Святу Землю паломницьких груп єдиним караваном чисельністю до 400 віруючих.

Характерними паломництва були і для Русі, які можна поділити на два самостійні види: паломництва на Святу Землю і по святих місцях на території Русі, як центру світового православ'я. Паломництво на Святу Землю на Русі почалося на ранніх етапах християнства. Історики вважають, що перші паломники виникли в XI ст. (документально підтверджено). Ними найчастіше були духовні особи, які знали грамоту та могли донести свої враження до церкви. Першим паломником на Русі був ігумен Данило, який залишив достатньо детальні записки про мандри на Святу Землю. Іншим відомим паломником є новгородський архієпископ Антоній, котрий здійснив паломництво по російських святих місцях наприкінці XII ст., склав унікальні описи Софійського собору та його скарбів, які пізніше були втрачені в результаті воєн і розорення.

Здійснення паломництва потребувало значних коштів. Воно стало професією і значною мірою сприяло поширенню географічних знань і вивченню культур інших народів. Відвідуючи багато країн і ознайомлюючись з культурою інших народів, паломники приносили в усній і нерідко в письмовій формах легенди, пісні, оповіді.

У XII ст. паломництва на Русі були важливим соціальним явищем. Про соціальні масштаби паломництва свідчить і той факт, що воно відбилось в билинному епосі «Про сорок калік з Калик», що міститься у відомому збірнику Кирші Данилова.

Слово «калика» або «каліка» не означало покаліченої людини в сучасному розумінні, а того, хто проводить своє життя в дорозі, й походить від латинського слова «caligae», що означало особливий рід взуття мандрівників.

«Каліки перехожі», паломники-професіонали, все своє життя присвячували мандрам з поклонінням святим місцям. Вони були неначе посередники між Руссю і святинами Сходу і Заходу, збирали свідчення про новітні чудеса, приносили із святих місць частки мощей угодників Божих, шматки древа Хреста Христова, камені від Гробу Господнього. І для них за це влаштовували особливі бенкети, відводили почесні місця на весіллях і похоронах. Паломництво розвивалося з посиленням релігійного значення Русі. Настав час, коли до Русі почали ставитися як до святої, спадкоємиці Візантії [5].

Таким чином, хрещення Русі й виникнення паломництва започаткували особливу слов'янську філософію. З одного боку, вона долучила певні особливості й образи слов'янського язичницького світогляду та культури, з іншого – християнство тісно пов'язало Давню Русь із Візантією, від якої вона отримала багато образів, ідей і концепцій античної філософії, що була підґрунтям для західноєвропейської традиції.

До XV ст. чисельність паломництв збільшується, вони стають різноманітнішими. Оскільки переважно паломниками були особи духовного сану, які знали грамоту, вони залишили записки про подорожі в далекі країни [13].

Не залишилася осторонь від цих процесів і Україна. Прикладом першої записаної подорожі по Україні можна вважати «Подорож Патріарха Макарія» Павла Халебського [2]. Подорожуючи, Павло, син патріарха Макарія, вів щоденник, який містить цінний матеріал про тогочасне політичне становище України, культуру, традиції, побут українського народу. Мандрівник залишив багато характерних, навіть глибоко концептуальних оцінок баченого. Особливу увагу він приділив релігійному життю та рівню освіченості населення, зокрема козацтва. Написані арабською записки перекладені англійською («*The travels of Macarius*», Лондон, 1836), російською («*Путешествие антиох. патриарха Макария*», Москва, 1896–1899) і румунською мовами, що сприяло ознайомленню західного читача з Україною й інтеграції останньої в європейський культурний простір.

Як світоглядний, філософський і культурний концепт мандрівництво постало в епоху бароко, філософською ознакою якої була ідея динамізму простору та всесвіту. У цей час у східнослов'янських країнах поширюється тип мандрівної освіченої людини (в Західній Європі — це ваганти, менестрелі). Найяскравіше цей тип соціальної поведінки в українській культурі репрезентує Григорій Сковорода [1]. А найпоширенішою метафорою літератури бароко є змалювання шляху людини як мандрів, духовної еволюції від гріховної свідомості до праведної [7, с. 23]. Одним із перших українських авторів подорожніх записок епохи Просвітництва був Василь Григорович-Барський. Здійснивши мандрівки Близьким Сходом, він зафіксував побачене на папері, і, як результат, вийшла друком книга «Мандри по Святих Місцях Сходу з 1723 по 1747 рік». Сам автор, характеризуючи жанр твору, називав його «мандрами й історією різних місць», а себе називав «писателем» та «істориком» [6]. Н. Г. Чернишевський, оцінюючи подорожні записки Григоровича-Барського, зазначав, що протягом століття вони «мали надзвичайну повагу допитливих і побожних читачів» [3].

Із середини XV ст. для паломництва на теренах України настає новий етап. Захоплення Константинополя турками призвело до остаточної втрати християнських святинь Сходу. Паломництво стало справою складною і небезпечною.

Для українців одну з найвизначніших ролей для паломництва мала і продовжує мати Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, яка є національною святиною українського народу. У 2001 р. в Україні відбулося врочисте відзначення її 950-річчя. Києво-Печерський монастир став центром паломництва з кінця XI ст. Цьому передували канонізація Феодосія, княгині Ольги, Антонія Печерського й інших преподобних Печерського монастиря.

Києво-Печерська Лавра, яка відігравала надзвичайну роль в історії України в поширенні серед народу духовності, християнської моралі, культури, освіти, прискорила також розвиток мандрівництва, який здійснювався у двох напрямках — на Схід, до Святої землі і з усього православного світу до Києва та його знаменитого монастиря — Києво-Печерської лаври.

Саме Лавра, яка в XIX ст. щороку приймала десятки тисяч богомольців-процан, виробила достатньо розгалужену систему їх обслуговування, до якої долучилися і підприємницькі заклади, що нагадувало початок формування в Україні одного з видів туризму — релігійного.

Підсумовуючи, можна зазначити, що історія світової культури в багатьох аспектах залежить від «людини мандрівної», а просторова мобільність, як ключова характеристика сучасності, проявляється в різноманітних соціальних практиках: туризмі, подорожах, зокрема паломництві.

Паломництво впродовж століть було і продовжує бути важливим соціальним явищем, що сприяє поширенню географічних знань та ознайомленню з культурою інших народів. Для України та слов'янських країн узагалі хрещення Русі й виникнення паломництва започаткували особливу слов'янську філософію.

У культурі паломництво представлено не тільки як власне релігійне, а і як літературне явище, яке ще до XII ст. почало формуватися як особливий літературний жанр ходіння – художній опис Святої землі людиною, котра здійснила паломництво в Єрусалим, на Афон або в Царгород (Константинополь), який у подальшому став основою жанру літератури подорожей.

Перспективами подальших досліджень може бути деталізована конкретизація впливу паломництва на українську культуру.

Список літератури

1. Багалій Д. Український мандрований філософ Григорій Сковорода / Д. Багалій. — 2-е вид. — К. : Вид-во «Орія» при УКСП «Кобза», 1992. — 472 с.
2. Булос Ібн Аз-Заїм (П. Халебський). Подорож патріарха Макарія / Булос Ібн Аз-Заїм (Павло Халебський) // Дзвін. — 1990. — № 9. — С. 119.
3. Василий Григорьевич Григорович-Барский (Беляев) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Григорович-Барский_Василий_Григорьевич. — Загл. с экрана.
4. Воронкова Л. П. История туризма / Л. П. Воронкова. — М., Воронеж, 2001.
5. Головащенко С. Історія Християнства / С. Головащенко. — К. : Либідь, 1999. — 335 с.
6. Григорович-Барський В. Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік / Василь Григорович-Барський ; пер. П. Білоус. — К. : Основи, 2000. — 768 с.

7. Заярна І. «Духовне мандрівництво» в російській поезії постмодернізму як модифікація однієї з універсальї культури бароко / І. Заярна // Слово і час. — 2002. — № 6. — С. 22–26.
8. Крістов Т. Т. Релігійний туризм / Т. Т. Крістов. — М., 2003.
9. Любіцева О. О. Організація православного паломництва до Святої Землі / О. О. Любіцева, С. П. Романчук // Туризм на порозі ХХІ століття: освіта, культура, екологія : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. — К., 1995. — С. 82–85.
10. Павлов С. В. Географія релігій : навч. посіб. / С. В. Павлов, К. В. Мезинцев, О. О. Любіцева. — К. : АртЕК, 1998. — 504 с.
11. Полєжаєв Ю. Г. До витоків тревел-журналістики в Україні: література мандрів / Ю. Г. Полєжаєв // Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. — 2012. — № 4 (12). — С. 109–113.
12. Прентис Р. Опыт становления и развития культурного туризма / Р. Прентис. — СПб., 2001.
13. Роболі Т. Література «путешествий» / Т. Роболі // Русская проза : сб. ст. / под ред. В. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. — Л. : Academia, 1926. — С. 42–73.
14. Романчик С. П. Паломництво українців до Святої Землі. Історико-географічний нарис / С. П. Романчик // Географія та основи економіки в школі : наук.-метод. журнал. — 2000. — №1. — С. 11–14 ; №2. — С. 12–15.
15. Шейко В. М. Генеза та еволюція діалогу культур у цивілізаційному глобалізаційному світі / В. М. Шейко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури — Х. : ХДАК, 2010. — Вип. 33. — С. 19–31.
16. Turner B. The body and society Explorations in social theory / B. Turner. — Oxford, 1996. — 345 p.

Надійшла до редколегії 24.03.2014 р.

Театралне
мистецтво
Кино-,
телемистецтво



Хореографія

ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЇ АКТОРА ТА РЕЖИСЕРА

Аналізуються основні методи та принципи виховання студентів-акторів і режисерів драматичного театру в школі ЕКМАТЕДОС при Харківській державній академії культури.

Ключові слова: ЕКМАТЕДОС, драматичний театр, специфіка професії, школа виховання, сценічний образ, паралельний світ існування, імпровазації.

Анализируются основные методы и принципы воспитания студентов-актеров и режиссеров драматического театра в школе ЭКМАТЕДОС при Харьковской государственной академии культуры.

Ключевые слова: ЭКМАТЕДОС, драматический театр, специфика профессии, школа воспитания, сценический образ, параллельный мир существования, импровизации.

The basic methods and principles of education of actors and directors of the Drama Theatre in school EKMATEDOS at the Kharkiv State Academy of Culture are analyzed.

Key words: EKMATEDOS, Drama Theatre, specificity of the profession, school education, scenic image, the existence of a parallel world, improvisation.

XXI ст. стало певною віхою на етапі перехідного періоду в театральному мистецтві від існуючих традиційних методів у роботі актора і режисера до пошуків та експериментів у професійному театрі. Кафедра майстерності актора ХДАК, маючи десятилітній досвід роботи з майбутніми молодими митцями-акторами та режисерами, намагається знайти інший вимір у навчальному процесі. Головним стратегічним напрямом є спроба відкрити в кожному індивідумі можливості стати в майбутньому справжнім майстром-професіоналом. Спільне навчання акторів драматичного театру та кіно з режисерами драматичного театру надає змоги взаємовпливу як у щоденному реальному житті, так і в навчальному професійному спрямуванні. Актори, будучи за специфікою своєї професії виконавцями завдань, які ставлять перед ними режисери, зобов'язані втілювати творчі завдання зі збереженням власного «Я». Режисери повинні не підкоряти собі власне «Я» актора, а допомогти розкрити його в майбутньому сценічному образі. Актори, працюючи над елементами техніки та технології за допомогою думки, поведінки і почуттів, намагаються зберегти базовий зміст літературно-художнього джерела за умови сучасного способу подання будь-якого персонажа, незалежно від жанру та виду літератури. Режисери, детально досліджуючи літературно-художній матеріал творів, шукають сучасні техніку та технологію сценічного втілення, в основі якого буде творчий одноступінь-актор. Постійно перебуваючи поруч один з одним, актори та режисери знаходять під час навчання свою неповторну

професійну мову спілкування. Надзвичайно важливо (особливо на початковому етапі першого та другого курсів навчання) надати акторам та режисерам сучасних світоглядних знань, які містять поняття про людину як носія інформації універсуму та природи навколишнього середовища — флори та фауни. Педагоги-майстри повинні чітко усвідомлювати відповідальність за майбутнє студентів-акторів та режисерів і постійно вдосконалювати власний інтелектуальний світогляд у щоденному професійному житті. Традиції, безперечно, потрібні в навчанні як базові категорії пізнання професії актора та режисера, але вони не можуть стати єдиними критеріями. Пізнавши під час навчального процесу історичний аспект професії актора та режисера, педагоги-майстри надають можливості акторам та режисерам знаходити і досліджувати нові, сучасні спрямування в театральній сфері. Тільки в такому разі студенти-актори та режисери зможуть стати справжніми майстрами, коли на початку ознайомлення з професією вони мають право у своїх пошуках на помилки та їх виправлення. Живий процес навчання професії актора та режисера — це постійний рух до відкриття. Здійснювати пошук, експеримент у мистецтві театру — це значить вести за собою тих, хто зупинився на етапі розуміння тільки зафіксованих традицій театральної техніки та технології.

Розпочавши у 2001 р. професійний цикл навчання акторів та режисерів драматичного театру, при ХДАК паралельно створено експериментальну майстерню театральних досліджень ЕКМАТЕДОС. Процес навчання в ній не відбувається за класичним зразком — від простого до складного. Виховання учнів ЕКМАТЕДОС — це створення паралельного світу існування творчої особистості як у реальному житті, так і у створеній виставі. Саме на це спрямована робота творчої лабораторії. Важливо з'ясувати, з яких саме чинників складається внутрішнє паралельне життя, як воно виникає і яким чином його можна матеріалізувати на сцені?

Стосовно методики викладання акторської майстерності розроблено власний принцип опанування цієї водночас складної та цікавої професії. В ЕКМАТЕДОСІ із самого початку актора не навчають, а виховують згідно із законами творчості, що узгоджуються з поглядами й історично зафіксованими методами роботи видатних режисерів.

Слід не «муштрувати» молодого актора на першому етапі навчання (хоча це іноді необхідно), а надати йому під час виконання сценічних імпровізацій свободу мислення в просторі та часі, розкриваючи неповторне власне «Я» особистості. Це допомагає значно докладніше зрозуміти, хто такий актор і навіщо він існує на сцені.

У школі ЕКМАТЕДОС немає поняття «етюд» — існує його заміник «сценічна імпровізація». Це зроблено свідомо, оскільки імпровізація потребує від актора внутрішньої та зовнішньої свободи — бажання злетіти над побутом до неба самопізнання, екзистенції,

творчого та духовного пошуку власного «Я» в системі космосу універсуму.

Таким чином актор та режисер наближаються до усвідомлення себе, власного «Я» на сцені, та, на жаль, нині є забутим поняття «людської позиції» як унікальності біологічного та духовного існування людини у величезному космічному просторі, оскільки її виховання значно впливає на формування особистості майбутнього митця.

Особистість — це людина, яка може відтворити в просторі та часі неповторний акт творчості вистави, проблемну сутність сучасності в сценічно-художньому образі. Пошук становлення молодого митця розпочинається одночасно двома шляхами, які повинні допомогти йому розуміти паралельний світ існування у виставі:

- перший шлях — опанування всіх професійних елементів техніки та технології актора, що напрацьовані людством;
- другий шлях — очищення тіла та духу актора й режисера від напашувань негативних явищ реального життя.

Теоретично-практична базова підготовка потрібна, як акторові, так і режисерові, щоб, маючи ці знання, актор та режисер на практиці могли бути поліфонічними, тобто скеровувати увагу глядача, змушуючи його після вистави в емоційному плані самостійно шукати відповідь на ті проблеми, які він бачив під час вистави.

Усе це актори і режисери школи ЕКМАТЕДОС вивчають тоді, коли починають пізнавати театральні напрями та школи в інтеграційному сенсі категорії «паралельний світ».

Світову історію театру акторам та режисерам викладають фахівці-теоретики, котрі ретельно вивчають літературну сутність театального мистецтва. Інколи такі театрознавці, переглядаючи виставу з «видовищними заворотами», щоб розплутати певний «експериментально-авангардний шок» сучасних режисерів, самі вигадують знакову мову, яку потім виправдовують, незважаючи на відсутність змісту... Новітній театрознавець сучасності — це такий «пуголовок», який схоплює теоретичні знання, ігноруючи глибоку практичну науково-дослідну роботу, суть свого призначення. Звісно, існують справжні дослідники театру, проте таких у наш час одиниці. У сучасному театрознавстві України спостерігається відсторонено-естетичний погляд на театр, а не досконале дослідження його недоліків та успіхів.

Нинішні театрознавці переважно намагаються створити «змагальний майданчик» термінології, запозиченої з іноземних слів та Інтернет-видань. Пишучи рецензії на професійні вистави в театрах, театрознавці будь-що хочуть показати свою інтелектуальну зверхню ерудованість і глибокі знання сучасних термінів, не усвідомлюючи при цьому найголовнішого призначення їхньої професії — розкрити суть складного процесу створення та втілення вистави і всіх її складових. Бажання стати суддею, прокурором є домінантою нинішніх театрознавців, котрі пишуть про театральне мистецтво, а потрібно бути

дослідником, науковцем, який аналізує продукт творчості актора, режисера, художника, балетмейстера тощо з наміром розкрити творчий метод митця. Дуже важливо в процесі художнього осмислення реального життя засобами театру на етапі пізнання професії поєднати в навчанні в одну творчу майстерню акторів, режисерів і театрознавців. Подібний метод навчання вможливив би вже в стінах мистецьких ВНЗ України не відсторонено спостерігати за роботою акторів та режисерів, а бути співучасниками, партнерами, однодумцями.

Вивчаючи театральні школи світу, актори та режисери ЕКМАТЕДОС на теоретично-практичних заняттях досліджують специфіку, науково-практичну та методичну спадщину, певну символіку як зовнішньої, так і внутрішньої глибини кожної школи, незалежно від місця її географічного розміщення на земній кулі. В ЕКМАТЕДОСі вивчають аутентичні джерела театрального мистецтва Японії, Африки, Америки, Європи та ін. з метою розширення світогляду майбутніх фахівців театру, підвищення їх професійного рівня, набуття майстерності актора та режисера. У процесі професійного зростання саме вивчення театрального практичного досвіду різноманітних шкіл світу допомагає акторам та режисерам наблизитися до розуміння поняття паралельного світу існування людини.

ЕКМАТЕДОС розвиває і пропонує сучасний складний метод створення сценічного образу під назвою паралельний світ існування. Це — не протиставлення однієї системи іншій, а вимога часу.

У реальному житті в молодих акторів та режисерів ЕКМАТЕДОС є багато запропонованих, конкретних схем існування. Паралельний світ існування акторів також неоднозначний. Завдання полягає в чіткій скерованості тіла й душі актора в таємницю нового світу існування емоційно-енергетичного середовища майбутньої вистави. За термінами «паралельний світ», «емоційно-енергетичне існування», «середовище» тощо в ЕКМАТЕДОС створюється специфічний, неповторний комплекс науково-дослідницької роботи, кінцева мета якої полягає у творчому відкритті.

Бакалаври театрального мистецтва, актори та режисери драматичного театру протягом чотирьох років в ЕКМАТЕДОСі навчаються за чіткою системною програмою, яка складається з чотирьох головних розділів та окремих підрозділів, що мають надати ґрунтовних знань у сучасному світі глобалізації.

Перший розділ вводить студентів в історичну та традиційну методику пізнання професії актора й режисера. Головним акцентом у цьому розділі є реалістичний світ дослідження життя людини та навколишнього середовища від давніх часів до сьогодення.

Актор, працюючи в професійному театрі з режисером над майбутнім сценічним образом з будь-якого жанру і виду літератури, має здійснювати щоденно всі попередні вимоги техніки й технології професії актора. Професійний театр — це навички та вміння використання

раніше опанованих елементів техніки і технології професії актора. Тому, безумовно, щоденний процес репетицій у професійному театрі не може відокремлюватися від паралельного вдосконалення всіх елементів техніки і технології професії актора.

Зрозумівши власне «Я», актор на етапі опанування перших елементів техніки і технології своєї професії починає перехід до нового етапу пізнання професії. Цей перехід від власного «Я» як розуміння частини природи до залучення до системи сюжетних імпровізацій з різноманіттям флори і фауни потребує точності та чіткості проходження кожного елементу техніки і технології професії актора. На цьому етапі роботи актор, працюючи з режисером, не повинен пропускати жодного з елементів майстерності актора.

Він зрозумів своє тіло, відчув власний природний голос, тембр, звучання, їх переваги й недоліки, і зрештою під час тренінгу з очищення своєї психіки, розуму, способу мислення, переходить до всіх існуючих елементів техніки та технології з опанування кожного з них. Цей процес надзвичайно важливий, складний і тривалий.

Актор має усвідомити, що система К. С. Станіславського — відповідь на вищезазначені запитання. Актор, котрий працює в системі реалістично-психологічного театру, зобов'язаний відтворити правду реалістично-побутового життя у відібраній формі, запропонованій автором літературно-художнього тексту. Уся методика роботи актора над роллю в психологічно-реалістичному театрі описана в другій частині праці К. С. Станіславського «Робота актора над роллю».

Система Станіславського — це повна органіка проживання почуття, мислення актора, правда існування людини в реальному житті.

Другий розділ називається «Перехідний етап пізнання професії актора та режисера від дослідження реалістичного театру до іншого театру нереалістичного спрямування». У цьому розділі студенти мають зафіксувати попередній цикл дослідження реалістичного театру, відтворити всі його компоненти в режисерських та акторських роботах, і в результаті — зуміти «очистити» спосіб мислення, логіку поведінки та природу почуттів власного «Я» для пізнання іншого методу техніки та технології роботи актора й режисера.

Отримавши роль, текст літературно-художнього джерела, актор розпочинає особисту та колективну роботу в майбутній виставі.

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

Актор не повинен після отримання тексту ролі чекати на зустріч з режисером-постановником майбутньої вистави, йому слід негайно в письмовій формі фіксувати в окремому зошиті все, що стосується його майбутнього образу. Передусім, це сам текст літературно-художнього джерела, над яким актор уважно, без режисера, паралельно працює. Читаючи текст п'єси, актор у письмовій формі фіксує

враження від прочитаного, шукає інші джерела інформації щодо конкретно його літературно-художнього твору. Емоційні враження мають два аспекти: раціональний та ірраціональний.

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

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

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

У чому полягає логічний, раціональний опис роботи над майбутнім сценічним образом? Насамперед, це все, закладене в самій п'єсі: що говорять про мій персонаж; що я кажу сам про себе; чого не говорять про мій персонаж, але чому я перебуваю в ній. Додаткову інформацію про персонаж дослідження надають логіка і раціональне мислення стосовно майбутнього сценічного образу.

Ірраціональне дослідження — емоційні, чуттєві, підсвідомі враження, які виникають від усвідомлення того, що фіксує мозок, без контролю над ним. Що належить до цієї роботи підсвідомості? Це — будь-які способи вираження — звукові, кольорові, пластичні, фактурні, музичні, світлові; другий аспект — це входження власного «Я» у свідомість «Я» майбутнього сценічного образу. Там я бачу рухи, жести, відображення в дзеркалі обличчя. Я можу себе оголити, одягнути, розчленити. Я бачу складки зморшок на руці, обличчі. Таким чином актор шукає навіть певні взаємовідносини в просторі не тільки з живими людьми, а й із середовищем неживих істот. Під час самостійної роботи в актора створюється власний індивідуальний метод тренажу, тренінгу на основі літературно-художнього джерела.

Зустріч актора з режисером під час першого прочитання п'єси (за-стольний період) вимагає від актора третього спрямування, тобто: передбачити під час репетицій задум режисера та з'ясувати можливості його втілення через власне «Я».

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

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

Стисло слід зрозуміти систему і методику всієї роботи в реалістично-психологічному процесі створення майбутнього сценічного образу. Насамперед, важливо не втратити як режисерів, так

і акторові, проміжок між початком сюжету і входженням у сюжет літературно-художнього джерела.

Коли актори і режисер зрештою зрозуміли, що проміжок має цілісність, тоді якісно, врівноважено можна розпочинати аналіз і дослідження життя персонажа в сюжеті літературно-художнього джерела. Найголовніше на цьому етапі роботи — зрозуміти розвиток сюжету літературно-художнього джерела згідно з життям персонажа в кожній події, кількість часового простору існування персонажа, зміни та конфлікти, які відбуваються з персонажем від першої події 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, кількість часу, відведеного на цей процес репетицій, становить від 10-15 днів до 4-5 тижнів.

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

Коли все зроблено актором згідно з вищезазначеною схемою, нарешті відбувається зустріч із текстом сюжету літературно-художнього джерела. На цьому етапі режисер разом з актором повинні, не перериваючи лінію поведінки персонажа між минулим і сучасним, плавно продовжувати течію життя в сюжеті літературно-художнього джерела персонажа.

Режисер та актор повинні зрозуміти й безперервність виходу за межі сюжету і продовження життя знову в сюжеті. Під час виходу персонажа із сюжету літературно-художнього джерела обов'язково потрібно перебувати в просторі й у складних імпровізаціях поза межами сюжету.

Акторам, працюючи за методом психологічно-реалістичного театального процесу, дійсно необхідно вивчити поведінку живих людей, тобто знати спосіб їхнього мислення, зовнішню форму поведінки, а також природу почуттів, емоцій у конкретній ситуації реального життя.

Уся робота над пізнанням життя персонажа — це пошук разом з режисером відповідей на запитання щодо мотивації поведінки й емоційних почуттів мого персонажа, що постійно виникають. Зазвичай,

також слід робити імпровізації, в яких своїми словами шукаються характер, характерність, мотивація поведінки і почуттів.

У такому способі роботи режисер та актор удосконалюють минуле життя своїх персонажів через пізнання конкретно-сучасного життя в сюжеті літературно-художнього джерела.

Третій розділ навчання — це дослідження та пізнання входження актора та режисера в середовищі паралельного світу існування. У цьому розділі важливим аспектом є режисерські й акторські тренінги, які вможливають повне очищення свідомості, мислення, поведінки та почуттів від нашарувань руйнівництва в щоденному реальному житті власного «Я».

Атмосфера будь-якого виду мистецтва потребує комплексного, цілісного сприйняття всіх існуючих у ньому компонентів, засобів виразності, як візуально видимих, так і існуючих в інших паралельних сприйняттях. Атмосфера — це емоційне, по суті підсвідоме, сприйняття будь-якого виду мистецтва. Раціональність, тобто свідоме і логічне осмислення атмосфери, можлива і має право на існування тільки на етапі її дослідження, а не на кінцевому етапі існування.

Як приклад наведемо три протилежні напрями різних видів мистецтва: «Джоконда» Леонардо да Вінчі, балет на музику Чайковського «Лебедине озеро», кінофільм «Сталкер» Андрія Тарковського.

Кожен із них має свою неповторну атмосферу існування і технічні та технологічні засоби виразності. Кожен з них створила конкретна жива людина — автор — як першоджерело атмосфери.

Творчість актора як носія поліфонії інформації від власного людського «Я» через весь комплекс і процес входження та передавання інформації, яку було обрано з багатьох інших джерел у роботі над сценічним образом, пройшовши складний і відповідальний шлях у роботі над утіленням майбутнього сценічного образу у виставі, настає момент роботи, коли людина-актор, увібравши власним «Я» іншу людину-персонаж сюжету літературно-художнього джерела, входить у середовище інших компонентів, існуючих у виставі, таких як: сценографія, світло, фактура, конкретне місце сценічного простору, в якому відбувається вистава, добовий час показу вистави, контингент глядачів.

Емоційні враження й відчуття від побаченого будь-якого виду мистецтва, а особливо — неповторність акту творчості актора, складають саме життя людини.

З'ясувавши поняття атмосфери в будь-якому виді мистецтва, і, звичайно, в такому складному живому акті творчості, як театр, актор повинен усвідомити і зрозуміти методику техніки та технології взаємовідносин життя персонажів з допоміжними засобами виразності вистави.

Актор може існувати в живому акті творчості і без будь-яких додаткових засобів виразності. Сама жива людина-актор уже є

цілісною, повноцінною внутрішньою і зовнішньою атмосферою, яка ввібрала в себе всю інформацію про життя певного героя літературно-художнього джерела.

Уявімо ситуацію, коли актор своїм внутрішнім світом та зовнішнім тілесним вираженням у сценічному просторі створює світ як героя сюжету літературно-художнього джерела, так і свого персонажа. Актор користується тільки можливими для його власного «Я» засобами техніки і технології, тобто способом мислення, голосом, пластикою тіла, певною фізичною зовнішньою дією, згідно з розвитком сюжету літературно-художнього джерела, та деякими іншими засобами, які допомагають йому на очах у глядачів перевтілюватися в «Я» іншої людини-персонажа. Такий принцип театру, звичайно, існує. Використовуючи додаткові засоби виразності, що допомагають повніше передати інформацію про певний акт творчості під назвою вистава, режисер і актор досягають своєї мети. Усі елементи й компоненти додаткових засобів виразності: сценографії, музики, дизайну костюмів, світлового шумового оформлення — створюють значно набагато емоційніший візуальний вплив на глядача.

У такій роботі актора з додатковими засобами виразності дуже важливо, щоб співвідношення всіх компонентів були збалансованими і підпорядкованими головній меті — створити неповторну атмосферу загально-емоційного враження від вистави, номінальною в якій буде, звичайно, жива людина-актор з неповторним, унікальним матеріалом живого акту творчості. Саме такий процес роботи і повинен стати результатом цілісності атмосфери у взаємовідносинах життя персонажів з іншими допоміжними засобами виразності.

Четвертий розділ — це, по суті, підсумок усього навчального процесу в ЕКМАТЕДОСі, головним стрижнем на цьому етапі входження в професію актора та режисера є «Розчинення в перебуванні в паралельному світі існування».

Тривалий і нелегкий шлях у роботі актора від усвідомлення та дослідження власного «Я» до повноцінного створення сценічного образу в паралельному світі існування вистави є найвищим ступенем і показником головної мети життя людини-актора — носія таємниці існування в паралельному світі середовища вистави. Паралельний світ існування актора в середовищі вистави створиться тоді, коли актор у роботі над сценічним образом дотримає всіх умов методики двох етапів: реалістично-психологічного життя персонажа і перехідного етапу — емоційно-енергетичного існування персонажа в середовищі паралельного світу вистави.

Неможливо створити паралельний світ існування без щоденного режиму реального життя людини-актора з усіма правилами і вимогами методики роботи над сценічними образами.

Будь-які відступи від методики відразу зруйнують усі етапи попередньої роботи. Актор чесно повинен для себе один раз сказати:

«Тільки тоді я зможу стати справжнім майстром сцени, коли свідомо виконуватиму своє людське і професійне призначення».

Паралельний світ існування актора у виставі не може бути автоматичним без створення і проживання людини-актора в паралельному світі реального щоденного життя. Усі думки, вчинки, почуття сценічного образу, створеного людиною-актором, і її розчинення в паралельному світі середовища існування вистави відбудеться і стане загадкою, таємницею невидимого світу життя тоді, коли в щоденній реальності буття людина-актор зуміє також створити свій неповторний паралельний світ. Постійне щоденне очищення флорою і фауною як професійними вправами та тренінгами в роботі над персонажем є основою всієї методики. Такі очищення флорою і фауною власного «Я» в побуті реального життя є шляхом до існування повноцінного сценічного образу в паралельному світі створеної вистави.

Сценічний образ і паралельний світ існування вистави глядачі повинні сприймати, переглянувши живий акт творчості людини-актора у виставі. Катарсис для глядачів є головним «рентгеном» відповіді на запитання: чи була ця вистава і сценічний образ, створений актором у ній, тим магнетизмом, невідомим світом, що змушує кожну людину-глядача також замислюватися про високе призначення власного життя на землі?

Десятилітня історія кафедри майстерності актора ХДАК та творчої майстерні ЕКМАТЕДОС стала вагомою віхою в сучасному розвитку пошуків відкриттів нового методу в навчанні майбутніх фахівців театрального мистецтва.

Надійшла до редколегії 24.03.2014 р.

УДК [378.096 :791] (477,54-25) ХДАК

З. І. АЛФЬОРОВА

МОДЕРНІЗАЦІЯ ФАХОВОЇ МЕДІАОСВІТИ ПІД ВПЛИВОМ НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ (ФАКУЛЬТЕТ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ХДАК)

Аналізуються концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури.

Ключові слова: факультет кіно-, телемистецтва, екранна мистецька освіта, Харківська державна академія культури, Україна.

Анализируются концептуальные основы развития факультета кино-, телеискусства Харьковской государственной академии культуры.

Ключевые слова: факультет кино-, телеискусства, экранное художественное образование, Харьковская государственная академия культуры.

The conception of development of Faculty of Filming and Teleart Kharkiv State Academy of Culture is analyzed.

Key words: *Faculty of Filming and Teleart, movie art education, Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine.*

Актуальність дослідження концептуальних засад розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури зумовлена наявністю певних протиріч:

- прагнення сучасного українського глядача сприймати художньо якісний екранний твір у звичному для нього комунікативному середовищі й кризовий стан вітчизняних екранних галузей;
- динамічні трансформації як морфології екранних мистецтв, так і екранної мови та певна ортодоксальність «класичної» кіно освітньої традиції щодо цього;
- орієнтація української системи освіти на європейські засади існування та підготовка кадрів для кіно й телебачення за алгоритмами радянської системи фахової освіти;
- зміни в сучасних ринках праці мистецьких кадрів та відсутність державної програми, яка зважає на ці зміни.

Мета статті — виявити й проаналізувати концептуальні засади розвитку кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2013–2018 рр.

Завдання дослідження:

- розглянути соціокультурні чинники, які вплинули на формування концептуальних засад розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2013–2018 рр.;
- виявити зміни в сучасному комунікативному середовищі;
- проаналізувати «проблемні зони» сучасної вищої екранної освіти в Україні;
- сформулювати концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2013–2018 рр.

Об'єктом дослідження є факультет кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури; предметом — концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури на 2013–2018 рр.

Візуальний «поворот» кінця Нового часу, «піком» якого була середина ХХ ст., нині потребує створення глобального візуально-медіального середовища, яке задовольнить новітнє пластичне мислення сучасної людини. Динамічне субкультурування глобального медіапростору відбувається на тлі існування різноманітних за змістом, ситуативних за формою потреб представників багатьох субкультур; їх еліт, зміни формату національних та транснаціональних медіаіндустрій [1; 2; 3; 4].

Сучасне телемовлення також зазнає певних змін під впливом означених процесів: відбувається диверсифікація джерел інформації; оновлюються цифрові технології, які формують виробничий цикл на телебаченні та його кінцевий продукт.

Медіаінноваційний процес суттєво впливає на когнітивність як в академічному середовищі, так і у сфері фахової медіаосвіти [4]. Збільшені обсяги візуальної інформації, формування на її основі сучасного «знання» є умовами існування багатьох сучасних вищих навчальних закладів. Ризик «витіснення» людського суб'єкта штучним інтелектом під час продукування «академічного знання» обговорюють як викладачі, так і студенти вищих навчальних закладів. Під сумнів ставлять евристичну цінність знання, його істинність, оскільки в цьому контексті вищий навчальний заклад вбачається певною «фабрикою симулякрів істини», в якій студент здобуває лише «порожні знаки» без чітко фіксованого денотата, а наука та її «оплот» — вищий навчальний заклад — ризикують опинитися в пастці «профанованого знання».

Змінюються процеси когніції і в медіаосвіті. Фахове мислення спеціаліста сучасної медіасфери фактично стає подібним до відомого Автора М. Фуко і Р. Барта — «автора другого порядку», причому колективного, функції якого автоматизує технологія і він стає відповідальним лише за два індустріальні параметри: час і гроші. Час, який він (автор) витратив на розподіл телеконтенту на кожного індивідуального замовника, і гроші, які він (автор) отримав за це [7].

При цьому й мислення індивідуального замовника телевізійного контенту стає складнішим і дискретнішим, з одного боку, але й активнішим і гнучкішим — з іншого. Основою цього стає спілкування з телебаченням — новітня ознака використання цифрових технологій, яке не тільки інформує, дозволяє насолодитися видовищами різного ґатунку, але дозволяє напряму (або опосередковано) контактувати із ним самим. Підвищена діалогічність сучасного цифрового телебачення — основна його комунікативна та когнітивна ознака [7; 8; 9].

У цьому складному соціокультурному та інформаційно-культурному контекстах виникають і певні тенденції модернізації сучасної фахової вищої освіти: перехід на цифрові технології, диверсифікація освітніх інституцій, перетворення педагога-лектора на педагога-тьютора, збільшення обсягів «дисциплін за вибором», які дозволяють студентові формувати індивідуальну схему здобуття знань, набуття навичок та вмінь.

Урахування двох складових сучасного розвитку — медіаінноваційного процесу (змін у формуванні медіаринку і фаховому пластичному мисленні) та модернізації вищої освіти (як сегмента ринку освітніх послуг із його відповідними змістами) — основа моніторингу, в результаті якого і створено факультет кіно-, телемистецтва ХДАК.

Слобожанщина, і Харківська область зокрема, є високорозвиненим індустріальним і постіндустріальним регіоном Сходу України з високим рівнем іноземних інвестицій, які є вагомими сегментами інформаційного простору України. Такі регіональні телеканали, як «7 канал», «Сімон», «Фаворит ТВ», «Фора», «Оріон», «Р1» та близько 10 регіональних інформаційних та постановочних продакш-студій, задовольняють інформаційні й естетичні потреби не тільки громадян Харківського регіону, а й Сходу України.

Регіональні інформаційні виробничі телестудії та телеканали Полтавської, Донецької, Луганської, Сумської й інших областей України потребують фахівців спеціальності «Кіно-, телемистецтво» всіх трьох освітньо-кваліфікаційних рівнів: «бакалавр», «спеціаліст», «магістр». Ця потреба посилюється об'єктивним переходом вітчизняної телеіндустрії на цифровий формат мовлення з 2010 р. Телепростір Харківської області також формують:

- загальнонаціональні та регіональні канали телевізійного мовлення — 16;
- загальнонаціональні та регіональні канали радіомовлення — 15;
- провайдери програмної послуги з юридичними адресами інших регіонів — 2.

Моніторинг ринку освітніх послуг свідчить про те, що окрім сфери кіно-, телевиробництва, фахівців зі спеціальності «Кіно-, телемистецтво» потребує сфера сучасної медіаосвіти.

Нині мережа гуманітарних ліцеїв та шкіл мистецтв, у яких викладаються основи екранних мистецтв, навчальні заклади I-II рівнів акредитації, далеко не всі мають професійних фахівців із вищою профільною освітою. У контексті останніх тенденцій щодо профілізації загальношкільної освіти потреба в профільних фахівцях різко зростає.

Будучи основним організаційним і навчально-науковим структурним підрозділом ХДАК, факультет кіно-, телемистецтва здійснює підготовку кадрів за напрямом «Кіно-, телемистецтво». Випусковими є кафедри телебачення, телерепортерської майстерності, діяльність яких супроводжують відповідні навчально-технічні лабораторії. До складу факультету входить і кафедра мистецтвознавства, мовознавства, літературознавства. Факультет був створений рішенням Вченої ради закладу на початку 2009 р.

Зважаючи на відносну «молодість», факультет КТМ ХДАК прагне зважати на ті модернізаційні виклики, які диктуються тенденціями сучасності. Саме на цих засадах сформована Концепція розвитку факультету КТМ на 2013-2018 рр., згідно з якою план розвитку факультету передбачає врахування загальних тенденцій розвитку як медіапростору України, так і вітчизняної екранної (медійної) освіти.

Сучасна українська система екранної освіти розпочала заходи щодо переформатування на європейську кредитно-модульну систему організації навчального процесу, що потребує конкретизації як

пропедевтичного рівня професійної підготовки, так і номенклатури спеціалізацій як основи державного стандарту, адже одночасна орієнтація на кіно- та телевиробництво є надто затратною для вищих навчальних закладів відповідного профілю. Нині українська система екранної освіти практично не має єдиного для всіх ВНЗ пропедевтичного рівня професійної підготовки. Навчання студента освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» розпочинається з певної спеціалізації (у профільних ВНЗ України таких спеціалізацій зі спеціальності «Кіно-, телемистецтво» їх налічується від 1 до 10).

Означена диференціація надто «розпорошує» науково-педагогічний та матеріально-технічний ресурси ВНЗ. Ускладнює ситуацію і той факт, що багато хто зі студентів визначається зі своєю спеціалізацією пізніше, після перших двох курсів навчання. Державна стандартизація пропедевтичного рівня професійної підготовки (2 роки) вирішила б цю проблему, тим більше, що наступні 2 роки бакалаврату могли б присвячуватися мотивованій спеціалізації студента, базуватися на домінуванні варіативної складової стандарту і формувати, насамперед, практичні вміння та навички. Концепція розвитку факультету КТМ ХДАК на 2013–2018 рр. передбачає певні етапи щодо стандартизації означеного рівня, що дозволить наблизитися до світових (європейських) стандартів екранної освіти.

Вітчизняна фахова медіоосвіта прагне позбутися ідеологічної складової підготовки кадрів для екранних галузей. Такі спроби зумовлюють необхідність упровадження доволі широкого комплексу фундаментальних світоглядних навчальних дисциплін (інколи до 40 % навчального часу). Це стає критичним для професійно-орієнтованого блоку навчальних дисциплін і варіативної складової навчального процесу. Факультет має на меті збалансувати комплекс світоглядних (фундаментальних та гуманітарних дисциплін) з блоком професійно-орієнтованих навчальних дисциплін і варіативної складової навчального процесу. Остання складова вбачається надзвичайно важливою, адже саме вона зможе забезпечити інноваційний поступ у формуванні новітнього пластичного мислення медіафахівця майбутнього. Серед перспективних спецкурсів є «Режисура мультимедійного контенту», «Інтернет-журналістика» тощо.

Окрім цього, українська система екранної освіти відновлює етнічні культурні коди й допомагає нації завершити процес націєтворення, який неможливий без виробництва візуального продукту, спрямованого на таке відновлення. Але в цьому разі професійно-орієнтована модель підготовки стикається з певними труднощами: культурні етнічні коди професійно продукувалися в екранній поетиці «українського поетичного кіно», естетику якого проблематично реанімувати за умов виробництва цифрового екранного продукту посткласичного типу. Цей продукт потребує актуалізації продюсерської моделі виробництва, а поетика «українського поетичного

кіно» — режисерської. Запуск механізму реконструкції українських етнічних візуальних кодів необхідно поєднати із сучасним екранним матеріалом та можливостями цифрових технологій. Осмислення впровадження такого механізму як із теоретичної точки зору, так і з позиції творчого втілення — основне науково-практичне завдання професорсько-викладацького складу факультету. Саме це завдання реалізується в межах наскрізної науково-дослідницької теми кафедр факультету: «Екранні мистецтва і медіакомунікації в контексті сучасної культури». Згідно з Концепцією розвитку факультету, заплановано створення аспірантури за напрямом «Кіно-, телемистецтво». Наявність такого підрозділу активізує науково-дослідницьку діяльність на факультеті та завершить повний цикл підготовки сучасного медіафахівця.

Концепція розвитку факультету кіно-, телемистецтва ХДАК на 2013–2018 рр. передбачає формування «повної лінійки» спеціалізацій екранного циклу, в якій ключовою стане — «медіапродюсера». Саме це вможливить збалансувати певні недоліки суто режисерської моделі підготовки фахівця, яка існувала донині. Посилення блоку практичної підготовки завдяки існуванню різноманітних знімальних практикумів дозволить скоординувати роботу окремих знімальних колективів над завданнями навчального плану, реалізувати ідею про продюсування медіапроектів у межах навчального процесу.

Новітня професійно-орієнтована модель підготовки медіафахівця передбачає також оновлення методичного комплексу спеціальності. У практиці роботи постійно діючого методологічного семінару факультету є визначення принципів теоретично-методологічних засад формування моделей підготовки фахівців, котрих готує факультет «Кіно-, телемистецтва» й аналіз проблемного поля розвитку сучасного медіасередовища та сучасних екранних мистецтв. Оскільки основна науково-методична документація факультету загалом відповідає вимогам Болонського освітнього процесу, завдання цього оновлення — перевести основні матеріали у форму сучасного мультимедійного продукту.

Диверсифікація джерел інформації, оновлення цифрових технологій, які формують виробничий цикл на телебаченні та його кінцевий продукт, потребують оновлення матеріально-технічної бази факультету КТМ. Концепція розвитку на 2013–2018 рр. передбачає модернізацію факультетського телевізійного студійного комплексу для Інтернет-мовлення. Нині активну роботу спеціалізованого Інтернет-сайта факультету (www.ktilife.org) можна поєднати з Інтернет-телебаченням і надати змоги для Інтернет-мовлення. Програма міжнародної технічної допомоги означеному проекту могла б бути важливим джерелом поліпшення культурно-освітньої ситуації в регіоні, долучити до створення новітнього телевізійного контенту гуманітарно-орієнтованого наповнення широкі верстви творчої

молоді, що є одним з пріоритетів національної інформаційну політику. Проект має певну самодостатність і вможливує інформаційну презентацію регіону, країни в міжнародному інформаційному просторі. Файндрайзингові заходи щодо цього плануються в Концепції розвитку факультету КТМ.

Реалізація матеріально-технічної частини зазначеного проекту модернізації факультетського телевізійного студійного комплексу для Інтернет-мовлення оснований на тенденції підвищення інтерактивності сучасних медіаіндустрій, і, хоча посилена інтерактивність телебачення не усуває певних комунікативних та когнітивних ризиків; таке телебачення може слугувати інструментом лише обмеженої діалогічності; 3) транскультурність мовно-текстового дискурсу телевізійного контенту, доповненого цифровими серверними технологіями, виробляє лише певну «сіру зону» (або зону трансгресії) між універсальністю дискурсу та його партикулярністю, де цей діалог потенційно можливий, на цьому етапі розвитку факультету така реалізація є доцільною. Незважаючи на «проблемні зони» такої технології, цифрове телебачення є об'єктивним етапом розвитку сучасних соціумів і відповіддю на сучасні соціокультурні запити людини.

Таким чином, змістовні й організаційні засади Концепції розвитку факультету кіно-, телемистецтва ХДАК на 2013–2018 рр. передбачають подальші дії щодо процесу інкорпорації вітчизняних сегментів медіаосвіти в структуру європейської системи відповідно до її стандартів.

Список літератури

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
2. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 60–67. — Бібліогр.: 33 назви.
3. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. — К., 2000. — С. 124–126.
4. Алфьорова З. І. Соціокультурні аспекти розвитку телебачення та моделі підготовки кадрів / З. І. Алфьорова // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК / Харк. держ. акад. культури. — Х., 1999. — Ч. 2. — С. 59–63.
5. Вартанов А. С. Телевизионные зрелища / А.С. Вартанов. — М. : Знание, 1986. — 56 с.
6. Воропаєва Т. С. Діалог культур: ціннісний вимір / Т. С. Воропаєва // Традиція і культура. Феномен діалогу: традиція і сучасність : матеріали ІХ міжнарод. конф. 19–20 листопада 2010 р. — К., 2010. — С. 8–10.

7. Денисюк Ж. З. Телебачення як система ідентифікацій і конструювання реальності / Ж. З. Денисюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Міленіум, 2007. — Вип. 19. — С. 196–204.
8. Иоскевич Я. Б. Категории аудиовизуального / Я. Б. Иоскевич // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005.
9. Кириллова Н. Б. Медиакультура, миф, политика / Н. Б. Кириллова // Филос. науки. — 2006. — № 5. — С. 5–13.
10. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академ. проект, 2005. — 448 с. — («Технологии»).
11. Колоскова Н. И. Экранная культура в контексте информатизации общества : дисс. ... канд. филос. наук / Н. И. Колоскова. — Ростов н/Дону, 2002. — 26 с.
12. Медиакультура в меняющемся мире: формы и способы представления реального : материалы науч. конф. (РГГУ, 26-27 ноября 2004 г., г. Москва) // НЛЮ. — 2005. — № 73 (3). — С. 428–433.
13. Петровская Е. В. Пройдемся по каналам: о телевидении, эппинге и других подобных вещах / Е. В. Петровская // Киновед. записки. — № 34. — С. 158–161.
14. Разлогов К. Э. Электронная революция и повседневная культура / К. Э. Разлогов // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005. — С. 3–12.

Надійшла до редколегії 25.02.2014 р.

УДК 7.12:001.891

С. М. ОНИЩЕНКО

СТВОРЕННЯ СХЕМ ПОЗИЦІЮВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ, ЯК ОКРЕМИЙ ЕТАП КОМБІНАТОРНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ КОСТЮМА

Описується окремий етап комбінаторного формоутворення, що передбачає визначення основних композиційних характеристик майбутнього процесу комбінування первинних елементів в ескізі костюмної форми та створення алгоритму поетапності виконання цих комбінацій.

Ключові слова: елементи комбінаторики, позиціювання, формоутворення костюма.

Описывается отдельный этап комбинаторного формообразования, включающий определение основных композиционных характеристик будущего процесса комбинирования первичных элементов в эскизе костюмной формы и создания алгоритма поэтапного выполнения этих комбинаций.

Ключевые слова: элементы комбинаторики, позиционирование, формообразования костюма.

This paper describes a separate phase of combinatorial shape-forming, which involves determining the basic composition characteristics of the future process of combining the primary elements of combinatorics in sketch

form and creating of costume creation algorithm of performance of these combinations.

Key words: *combinatory elements, positioning, costume shape-forming.*

Створення схем позиціювання елементів є актуальною темою в проектуванні костюма, оскільки введення цього етапу в процес комбінаторного формоутворення дозволяє ефективніше комбінувати моделі відповідно до проектних завдань.

У комбінаторному проектуванні закономірності композиції, такі як контраст, нюанс, статика, динаміка, композиційний акцент, допомагають організувати палітру елементів у художньо цілісну костюмну модель, але при цьому сама компоновка відбувається інтуїтивно, дизайнер керується лише власним смаком і досвідом. Для створення лаконічнішого розміщення елементів доцільно використовувати певні закономірності, визначені пропорції величин елементів. У цьому разі ефективним є створення певних сіток позиціювання елементів у костюмі, де одним із засобів є застосування симетрії.

Комбінаторне формоутворення досліджували І. Т. Волкотруб, Ю. Г. Божко, Є. С. Пронін, Г. М. Андросова, Г. С. Івлева, В. Ф. Колейчук, Н. В. Чупріна та ін. У розгляді архітектурної комбінаторики наявний опис певних закономірностей позиціювання. Оскільки архітектура не має власних обмежень площини композиції, окрім проектних, використання схем розміщень елементів не є нагальною необхідністю. Костюм — стала структура, що базується на анатомічних особливостях будови тіла людини, тому йому притаманні певні сталі структурні особливості, а, відтак, є потреба у створенні схем розміщення елементів для збереження постійної функціональної структури форми результативних ескізів одягу.

Більшість науковців розглядають комбінаторний процес як дуалістичну сукупність утворення елементів та їх поєднання. Для детальнішого застосування всіх можливостей комбінаторного методу формоутворення в костюмі сам алгоритм проектування має бути детальнішим, пристосованим саме до створення одягу. Тому формування схем та сіток позиціювання елементів потрібно виокремити в комбінаторне проектування, що має завершитись утворенням комбінацій. Адже саме завдання певних обмежень позиціювання допомагає дотримувати основної ідеї та проектного завдання, а також заздалегідь відзначити певні модні особливості та пропорції, що в проектуванні одягу є актуальнішим, ніж в інших сферах дизайну.

Мета — дослідити можливості позиціювання базових комбінаторних елементів та особливостей створення схем їх розміщення для використання в комбінаторному проектуванні костюма.

Найважливішим, універсальним і комплексним регулятором комбінаторного формоутворення є симетрія [3]. Завдяки всім різновидам симетрії та їх комбінаціям забезпечується можливість створення

одночасно великої кількості й різноманітності необхідних форм, а також їх високої структурно-естетичної якості, тобто візуальної гармонійності.

Згідно з класифікацією А. В. Шубнікова [9], в основі побудови всіх орнаментів — тільки п'ять видів симетричних сіток: квадратна, трикутна, прямокутна, ромбічна і паралелограмічна. Але навіть при такій вузькій класифікації, можливості утворення сіток безмежні. Розглядаючи сітки, сегменти яких будуть наповнені елементами, слід зауважити, що вони не завжди симетричні. Їх окремі сітки можуть бути ортогональними відображеннями сусідніх, сітка може мати загальні осі симетрії, але це не є обов'язковою умовою. Роль симетричних сіток в утворенні костюмних форм полягає не в їх необхідності, а в здатності гармонізувати форму, спрямувати комбінаторні процедури таким чином, щоб результативна модель мала художньо-виразну пропорційність.

Під час створення форм костюма іноді використовують орнаментальні структури, отримані завдяки технологіям плетіння, аплікації, перфорування, вишивання та їх комбінацій. Композиційні прийоми формоутворення таких структур виявляються в побудові симетричних сіток або сітчастих орнаментів [6]. Наприклад, рисунок стьобаної куртки може бути комбінацією з прямокутних елементів.

Окрім орнаментальних сіток, існують і прості симетричні сітки, що визначають позицію та розмір елементів у готовому ескізі. Сама сітка може мати симетрію певного виду, найефективнішим є використання ортогональної, афінної та криволінійної симетрії. Звичайно, можна створити і сітки для компонування костюма із симетріями спіральною та подібності, але самі сітки в такому разі будуть лише похідними від ортогональних. Рис. 1 ілюструє приклади симетричних сіток для розміщення елементів костюма. Сегменти сітки визначають габаритні рамки елементів, членувань та декоративних зон у костюмі. На рисунку наведені приклади сіток з різним видом симетрії: рис. 1а — ортогональна, рис. 1б — афінна, рис. 1в — криволінійна. Отже, всі сітки є симетричними стосовно тіла людини, але не обов'язково.

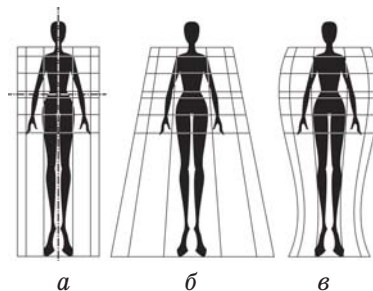


Рис. 1. Симетричні сітки для позиціонування елементів костюма.

Пропорції сіток симетрії можуть визначатися особливостями проектного завдання, задумом дизайнера, властивостями елементів комбінаторики та модними пропорціями. Під час створення серії проектних виробів можна використовувати декілька сіток розміщення елементів, що допоможе створити широкий варіантний ряд моделей і водночас уникнути їх шаблонності, яка може виникнути в разі використання лише однієї сітки.

Усі типи первинних елементів комбінаторики можна організувати за допомогою сіток позиціювання, але деякі з них матимуть свої особливості, такі, наприклад, як модульні елементи. Організація їх розміщення можлива з використанням симетрії [2]. Найчастіше це симетрія, де модульний елемент утворює полотно методом перенесення. В орнаментальних композиціях, де модуль має складне внутрішнє членування, цікавішими можуть бути ортогонально-симетричні полотна. Для створення цікавих ефектів можна також застосовувати сітку афінних перетворень, у якій модулі змінюватимуть свій розмір у певних секторах. Криволінійна симетрія майже завжди має певну сітку викривлення, тому і для модульного проектування її можна ефективно використовувати. Але в такій системі модулі будуть викривленими, а, отже, несхожими один на одного, а тому результат — композиція простих геометричних форм, а не модульних елементів.

Складний комбінаторний елемент може розміщуватися на основі симетричної сітки. Кожен елемент можна вписати в просту геометричну фігуру — квадрат, трикутник, прямокутник, шестикутник, восьмикутник. Ці основні елементи можуть бути сегментами, що формують сітку. В одній сітці можуть поєднуватися декілька видів сегментів, якщо під час проектування використовуються декілька модульних елементів. На рис. 2 наведено декілька прикладів модульних сіток. Вони можуть бути утворені з однакових сегментів або з декількох видів різних сегментів, залежно від наявності типів модулів із різними загальними силуетами. Якщо ж різні модулі мають однаковий абрис, тобто фігуру, в яку вони найгармонійніше вписуються, то вони можуть розміщуватися на сітці з однакових сегментів.

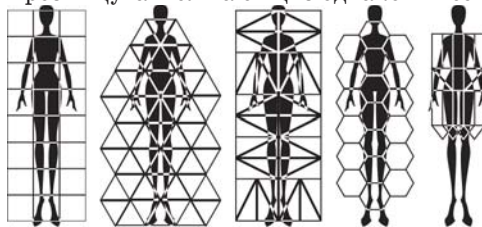


Рис. 2. Приклади сіток для розміщення модулів.

Модульні елементи можуть мати геометризovanу форму, в такому разі вони утворюють полотно просто сполучаючись між собою. Але бувають випадки, коли модульний елемент має складну будову або

криволінійні контури. У такому разі існують два способи вирішення його розміщення, найпростіший із яких — часткове накладання. На основі геометричної сітки та з використанням переносної симетрії модульні елементи частково накладаються один на одного й утворюють візерунчатє полотно на кшталт мережива. Але розглядаючи модульне проектування в ескізній площині, слід зазначити, що сполучення елементів не є обов'язковим [7]. У проектуванні одягу модульні частини можна з'єднати завдяки додатковим деталям або спеціальній фурнітурі.

Окрім утворення форми, модулі можуть бути елементами наповнення, декору та членування. Принципи створення модульної сітки є сталими, але силуетна форма виробу визначатиметься окремо.

Окрім участі в безпосередньому створенні та декоруванні форми, модуль може використовуватися як еталонний розмір. У такому разі він визначатиме розмір основних частин та пропорцій виробу, а всі величини будуть кратними модулю. У проектуванні костюма модульні розміри можуть формувати сітку, на основі поєднань сегментів якої визначатимуться основні габарити першоелементів. Визначення пропорцій костюма через модуль сприяє певній гармонізації його форми.

Певні величини в костюмі можуть визначатися характеристиками устаткування на виробництві. Наприклад, під час створення орнаменту для стежки, слід зважати на максимальну ширину лапки, що скеровують швейну машину. На деяких виробництвах кишені, манжети та комірці виконуються повністю автоматично на спеціальному обладнанні, тому під час проектування важливо зважати на технічні характеристики таких автоматів.

Система модульних розмірів може бути створена дизайнером самостійно, відповідно до певних ідей та умов проектного завдання. Джерелом для створення такої системи можуть бути технічні умови, особливості орнаментального рапорту або фактури на матеріалі, пропорції об'єктів живої природи, виміри основних елементів у сучасних модних колекціях та ін. Основною складністю під час створення такої системи є завдання гармонійного поєднання різних величин в одному об'єкті проектування, тому доцільніше, якщо така система не є механічним поєднанням відрізків, а містить певні математичні та геометричні залежності між ними.

Сітка позиціювання може бути утворена на основі пропорцій золотого перетину, модуляра Ле Корбюзьє або інших систем, наприклад, утворених на основі аналізу модних колекцій сучасних дизайнерів.

Модулі, утворені з обмеженого набору елементів, мають різні пропорції та конфігурації частин, оскільки кожен елемент підпорядковується ширині або висоті, що задані сегментами модульної сітки. Висоту або ширину будь-якого сегмента можна прийняти за еталон і використовувати для визначення ширини або висоти власне елемента, який може бути розміщений у формі відповідно до обраних сегментів

або в інших частинах сітки (рис. 3). При переміщенні елементи можуть утворювати різні частини форми, в ескізі деталі спідниці звужуються і стають рукавами та навпаки.

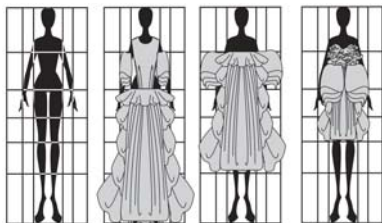


Рис. 3. *Приклад застосування сітки модульних розмірів під час проектування костюма.*

Розміщення комбінаторних елементів може виконуватись на основі модульної сітки, з одночасною зміною розмірів елементів. У такій системі, окрім основних форм, існує допоміжна сітка модульних розмірів, на якій базується організація розміщення форм та їх розмірів. При модульному розміщенні вихідні елементи комбінаторики зазнаватимуть перетворень афінної симетрії.

Окрім визначення геометричних особливостей позиціювання, цей етап комбінаторного процесу передбачає визначення поетапності виконання комбінацій. Декілька різних сіток можуть наповнюватися елементами, в певній послідовності, а також можливе використання матриць поєднань.

Матриці поєднань елементів можуть використовуватися за будь-яких комбінаторних умов, при будь-яких первинних елементах та схемах розміщення. Єдиною особливою відмінністю матриць є їх поетапність. Матриця поєднань елементів — це два ряди первинних елементів, які поєднуються в таблиці один з одним, на основі якої утворюється ряд первинних елементів наступної матриці. Для отримання готового ескізу можна використовувати надзвичайно велику кількість матриць, залежно від складності проектного завдання та подрібненості елементів у костюмі.

Матричний ряд може утворюватися різними елементами, але, зважаючи на поетапність, зручніше використовувати такі елементи в одному ряді, наприклад, ряди рукавів, квадратичних елементів чи довжин спідниці. Обмежень кількості елементів не існує, але для отримання потрібного результату слід обирати для утворення матричного ряду гармонійні елементи, що завершили фазу трансформацій і здатні утворювати костюм. Не слід долучати до матриць елементи, форма яких остаточно не вивірена або взагалі не відповідає проектному завданню. Наприклад, під час проектування класичних костюмів у матричному не слід використовувати пишні силуети спідниць або високо орнаментовані елементи, навіть якщо вони були отримані

внаслідок трансформацій і на перший погляд сприймаються як гармонійні.

Матриці поєднань можуть або повністю описувати процес проектування, або лише частково. Так, основна костюмна форма може утворюватися на основі модулів, а за допомогою матриць лише доповнюватися різноманітними застібками та фактурним рішенням. Та кож їх можна використовувати під час створення системи елементів з подальшим її перетворенням.

Оскільки матриці є графічним виглядом множення, кількість результативних моделей постійно збільшуватиметься. Тому для певного обмеження і відокремлення непотрібних комбінацій, після кожної матриці важливо здійснювати відбір моделей, під час якого визначають, які комбінації є доцільнішими та краще відповідають проектному завданню. Саме ці комбінації утворюють матричний ряд наступної таблиці.

Можна використовувати всі результати отриманих поєднань, але це може призвести до занадто великої кількості остаточних моделей і ускладнити аналіз та відбір тих костюмів до колекції. Особливо це стосується матриць, що містять десять або більше елементів в одному ряді.

Під час дослідження з'ясовано: ефективність здійснення останнього етапу комбінаторного формоутворення, тобто комбінування ескізних моделей, потребує окремо попередній етап визначення закономірностей позиціювання елементів у конкретному проекті.

На цьому етапі слід визначити основні властивості позиціювання — створені схеми або сітки симетрії для різних за видом та за функціями елементів, основні пропорції та розміри деталей майбутнього костюма, слід вибирати певний алгоритм або послідовність здійснення операцій позиціювання, відповідно до схем та проектних завдань, таких як стилістична спрямованість, кількість моделей, особливостей устаткування на виробництві.

Перспективою подальших досліджень може бути розгляд особливостей застосування комбінаторних процедур у різних художніх системах проектування, а саме: «сімейство», «комплект», «ансамбль», «гардероб», «гарнітур».

Список літератури

1. Андросова Г. М. Разработка безотходной технологии изготовления швейных изделий с использованием метода комбинаторного формообразования поверхностей: Новое в меховой промышленности: Сборник научных трудов. / Г. М. Андросова, О. В. Свириденко, Я. А. Багаева — М.: 2003. — С. 69–74.
2. Божко Ю. Г. Архитектоника и комбинаторика формообразования: навч. посіб. / Ю. Г. Божко — К.: Вища шк., 1991. — 245с.
3. Волкотруб И.Т. Основы комбинаторики в художественном конструировании: навч. посіб./ И. Т. Волкотруб — К.: Вища шк., 1986. — 159 с.

4. Ивлева Г. С. Формирование технологического эскиза модели одежды методом комбинаторного синтеза / Г. С. Ивлева, А. А. Кузьмина // Швейн. пром-сть. — 1995. — № 3. — С. 31–34.
5. Колейчук В. Ф. О комбинаторном формообразовании. Художественные и комбинаторные проблемы формообразования / В. Ф. Колейчук. — М.: ВНИИТЭ, 1979. — 125 с.
6. Петушкова Г. И. Проектирование костюма: учебник для высш. учеб. заведений / Г. И. Петушкова. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 416 с.: ил. ISBN 5-7695-1109-5.
7. Пронин Е. С. Теоретические основы архитектурной комбинаторики навч. посіб. для ВНЗ: Спец «Архітектура»/ Е. С. Пронин — М.: «Архитектура-С», 2004. — 232 с.
8. Чупріна Н. В. Аналіз взаємовпливу мистецтва, моди та культури / Н. В. Чупріна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — 2013. — Вип. XXX — С. 227–231.
9. Шубников А.В. Симметрия в науке и искусстве [Издание 2-е, переработанное и дополненное] / А. В. Шубников, В. А. Копчик. — М.: Издательство «Наука», 1972. — 340 с. : ил.

Надійшла до редколегії 03.03.2014 р.

УДК 687.112/.122:7.072.2

А. А. КІКОТЬ

МИСТЕЦТВО КОСТЮМА: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аналізується костюм як зразок мистецтва в його зв'язку з естетичним ідеалом, обґрунтовується мистецтвознавчий підхід у дослідженні костюма.

Ключові слова: *костюм, мистецтво, методи, естетичний ідеал, дизайн, канон.*

Анализируется костюм как образец искусства в его связи с эстетическим идеалом, обосновывается искусствоведческий подход в исследовании костюма.

Ключевые слова: *костюм, искусство, методы, эстетический идеал, дизайн, канон.*

To define a costume as a standard of art in his sanctify with an aesthetic ideal, a study of art hike is grounded in research of suit.

Key words: *costume, art, methods, aesthetic ideal, design, canon.*

Костюм безперечно належить до зразків мистецтва і в такій якості наділяється формою і функцією. В аспекті дизайнерської діяльності він створює певний художній образ; трансформує тіло і сам є «культурним тілом» людини; передбачає культурний розвиток буття. Окрім того, костюм — це персоналізована річ, яка має певне психічне навантаження і втілюється в естетичному ідеалі.

Методологія дослідження костюма розроблялася на основі праць вітчизняних і зарубіжних дослідників: В. Артюра, Р. Барта, Ю. Борева, Й. Вінкельмана, Г. Забродіної, Н. Корміна, А. Москальової, М. Саяпіна, В. Шейка та ін.

Мета статті — визначити методологію дослідження мистецтвознавчого аспекту костюма.

Костюм певним чином належить до елітарної і водночас масової культури. Елітарна культура — особлива витонченість, складність та висока якість культурної продукції. Саме такими характеристиками визначається костюм «від кутюр». Кутюр'є створюють унікальні моделі, що виконуються в єдиному екземплярі, під час виготовлення не застосовуються ані викройки, ані швацькі машинки, майже немає швів. Ці моделі використовуються лише для показу на подіумах моди. Підкреслена індивідуальність, зрозуміло, виявляється у виборі та комбінації окремих компонентів одягу і потребує ручної роботи на замовлення та ексклюзивних матеріалів. Головна функція костюма «від кутюр» — виокремити еліту — співзвучна з головною функцією елітарної культури — виробництвом соціального порядку й ідеології для обґрунтування цього порядку.

Костюм «прет-а-порте» визначається масовою культурою, яка є одним з найяскравіших проявів соціокультурного буття сучасної України. Останнім часом у дослідженнях соціальних функцій культури визначені цікаві теоретичні засади, які дозволили виокремити дві сфери: спеціалізовану культуру, освоєння якої потребує спеціальної освіти, і, що особливо важливо для дослідження костюма, повсякденну культуру, яку опановує людина в процесі її загальної соціалізації в середовищі проживання. Зв'язок між цими двома сферами з функцією транслятора культурних змістів від спеціалізованої культури до повсякденного способу людської поведінки найліпше репрезентує костюм. «Подібний підхід до феномену масової культури видається дуже евристичним. Зазначений поділ має на меті сприяти поглибленому розумінню соціально-функціональної характеристики масової культури в річищі цієї концепції і співвідносно з концепцією соціальних субкультур» [10, с. 87].

Важливе місце в дослідженні костюма посідає мистецтвознавчий підхід, оскільки костюм є витвором мистецтва. Класичне мистецтвознавство, його теорія і художня критика розглядають мистецтво як специфічну систему відображення позахудожньої реальності, основним елементом якої є художній образ. Проблематика останнього актуалізується в конкретних видах мистецтв: образотворчому, архітектурі, дизайні, театральному тощо.

Костюму відводиться місце в класифікації мистецтв, яку надає Г. Забродіна: «часові (література, музика), просторові або пластичні (архітектура, дизайн, прикладне мистецтво, живопис, скульптура, графіка, фотомистецтво) і просторово-часові (танець, кіно, театр). В інші групи поєднуються мистецтва, якщо їх поділяти за ознакою використання художніх засобів — на прямі (міміка, література, частково музика) й опосередковані (пластичні мистецтва). Крім того, розрізняють зображальні й незображальні види мистецтва» [5, с. 14-15].

Характерно, що всі види пластичних мистецтв, одні більшою мірою, інші — меншою, впливають на костюм; наприклад, костюм і дизайн ототожнюються в сучасній риториці моди: «дизайн одягу», «модний дизайнер», «дизайнерський проект костюма» тощо. Енциклопедичне визначення дизайну (анг. design — проектувати, креслити, задумати, а також проект, план, малюнок) — термін, який позначає новий вид діяльності з проектування предметного світу [8, с. 257].

Усі види мистецтв об'єднані загальними характеристиками, властивими культурі певної епохи, але часові межі та якісні ознаки для кожної групи можуть істотно відрізнятися. На результат творчого процесу (витвір мистецтва) впливають як особистий потенціал художника, так і загальнокультурні явища, але втілення задуму в художньому образі залежить від способів реалізації конкретного виду мистецтва. «Так, — зауважує Г. Забродіна, — науково-технічний прогрес вплинув на розвиток незображувальних мистецтв, завдяки виникненню нових матеріалів, конструкцій, методів, водночас зображувальні види мистецтв не зазнали настільки значних змін. Ще менше підлягає змінам група «прямих» мистецтв, де художник не використовує особливих інструментів й матеріалів, творить одним лише тілом і голосом» [6, с. 14–15].

Отже, існуючий поділ мистецтв на певні групи є невизначеним, тому що класифікувати мистецтва можна з урахуванням різних точок зору. Наприклад, костюм водночас належить до просторово-пластичних (які є основою матеріального середовища), непрямих та незображувальних мистецтв [5, с. 12]. Він наділений образністю, що завжди має соціально значущий зміст, і специфікою ансамблю, яка дозволяє створювати образ епохи, стиль життя різних країн, національних та соціальних спільнот.

Окрім класичного мистецтвознавчого аналізу, використовуються методика тривірневої інтерпретації візуальних образів (опис-іконографія-іконологія). У межах цієї концепції іконографія вивчає репрезентації художніх образів, а іконологія розглядає їх як «символічні форми» певної культурної ситуації [1, с. 15].

Ця методика певною мірою узгоджується з трійстою опозицією між костюмом-образом, знаком (описом) та дією (технологічний рівень костюма), яку запропонував Р. Барт [2]: перший рівень — костюм-образ (фотографія або малюнок); другий — костюм-опис (текст, який коментує й експлікує образ); третій — реальний одяг (опис технологічних операцій у «вказівках для шитва», тобто практично-транзитивний текст моди).

У модній фотографії зовнішній світ виначається як декорація або сцена, щось театральне. Театр моди, як і театр загалом, розкриває певну тему, його дійство присвячене певній ідеї. Модна ідея завжди є варіативною, вона реалізується через безліч прикладів і аналогій.

Наприклад, декорації на тему «Афродіта» — варіації в античному стилі: білі високі канелюровані колони, кущ магнолій, мармурові сходинки до моря, блакитні хвилі, золотий пісок, рожева мушля — усе це легка літня сукня, що нагадує туніку. Хутряне манто — це купола собору, ялинки під снігом, захід сонця, сутінки. У цьому разі використовується засіб асоціації ідей: хвилі співвідносяться із мушлею, хутро — снігом, змія — піском, а останній — з оазисом, і ось ми бачимо напівоголену жінку, яка вигнулася на піску в оточенні тропічних рослин з коштовною прикрасою на руці — браслетом у вигляді змії.

Особливого значення набуває одяг-опис, який насичений конотаціями і перебуває між речами й словами, пов'язує моду із зовнішнім світом, але водночас деформує цей світ. Модний журнал безпосередньо відображає співвідношення між тим чи іншим одягом та життєвими ситуаціями, подіями, цінностями, котрі він відбиває (праця і свято, вікові й соціопрфесійні моделі тощо). Одяг не завжди несе якесь повідомлення, іноді він маскується під просту функціональну річ.

Опис одягу може бути місцем риторичної конотації, специфіка якої зумовлена матеріальністю описуваного об'єкта, тобто одягу, що характеризується своєрідною зустріччю матерії й мови. Таку ситуацію Р. Барт називає поетикою: «Перетворення в поезику відбувається в тому разі, коли реальна функція підмінюється видовищем, навіть коли це видовище прикривається видимістю функції» [2, с. 269]. Дійсно, презентація конкретного костюма — завжди видовище, навіть коли він захищає від негоди (плащ, пальто, шуба) або від спекотного сонця (капелюх, парасолька, віяло).

Реальний одяг складається з речей, які у свою чергу мають технологічні конотації і характеризуються як «дещо зроблене; це матеріал, якому додали завершеності, стандартності, оформленості й упорядкованості, тобто узгодили його з певними нормами виробництва і якості» [2, с. 418]. У такому разі речі визначаються передусім як предмет споживання. Та сама ідея речей тиражується в мільйонах екземплярів по всьому світові: мобільний телефон, авторучка, кейс, окуляри, предмети одягу. Таким чином річ прагне «безкінечної несуб'єктивності», «соціальності».

Гардероб сучасної жінки наповнений речами, які традиційно вважають чоловічими: штани, краватки, піджаки, чоловічі сорочки, шкіряні ремені, капелюхи — цей перелік може бути досить довгим. Нині особливо популярним є образ стильної жінки в брючному костюмі, гангстерському капелюсі, краватці, підтяжках та чоботях на плоскій підшві, але всі ці речі зроблені з урахуванням форм жіночої фігури, а, відтак, підкреслюють гендерну приналежність своєї хазяйки. Спільно з макіяжем, прикрасами, дамськими аксесуарами такий костюм належить до культурного коду жіночності, яка яскраво

виділяється на агресивному фоні чоловічих речей, працює майже на рівні інтуїції.

М. Саяпін, порівнюючи вечірнє вбрання для урочистих подій і діловий жіночий костюм, підсумовує, що останній значною мірою позбавляє жінку гендерної залежності. Жіноче вечірнє вбрання (М. Саяпін визначає його як «буржуазне» [9], маючи на увазі не політекономічну категорію, а певний стиль життя, який остаточно сформувався наприкінці ХІХ ст.), орієнтоване на молодий вік, а чоловіче — на похилий; виникає враження, що вік досконалості жінки — юність, а чоловіка — зрілість.

Такий традиційний протокол костюма постійно нагадує жінці, що вона має обмежений час, коли нею всі захоплюються, щоб встигнути знайти собі покровителя. Ця гендерна костюмна сегрегація є могутньою зброєю для підкорення жінок. «У зв'язку з цим, — продовжує М. Саяпін, — стає зрозумілішою по-справжньому революційна роль такого винаходу ХХ ст., як жіночий діловий костюм. Костюм, котрий розроблено для жінок не тільки за зразком чоловічого, але й який відбиває філософію гідності, понині монополізованою чоловічим костюмом. У ньому молода жінка набуває солідності, зріла — моложавості; навіть жінка похилого віку може спокійно одягнутися його, не побоюючись глузування» [9]. Сучасний жіночий офіційний костюм підкреслює елегантність, загальну привабливість своєї носійки, але заважає занадто прискіпливому розгляданню (не говорячи вже про жіночий брючний костюм — з його ухваленням чоловічий та жіночий офіційний одяг стають просто варіантами одного стилю).

Отже, починаючи з ХХ ст. діловий костюм став знаком належності жінки до світу чоловіків. Ризиковані дами, незважаючи на обурення суспільства, створювали новий образ — ділової жінки.

Теоретично жінка в костюмі й краватці вторгалася на чоловічу територію, загроза міститься не стільки в її одязі, скільки в потенційній здатності захопити владу. І нині більшість роботодавців рекомендують жінкам носити спідницю і туфлі на каблучках, що символічно нагадують про її жіночий статус, навіть, коли вона виконує справи, які традиційно визначаються як чоловічі.

Крос-дресинг може найменше містити еротичну складову, можливо, людина обрала такий костюм через його зручність. Це поняття означає (англ. cross-dressing) перевдягання (з будь-яких причин та через будь-які мотиви) в одяг, взуття, білизну тощо, які вважають доречними для іншої статі, а не тієї, до якої належить особа, котра перевдягається. Упродовж тривалого часу цілком прийнятним є те, що жінка носить штани й інші предмети чоловічого гардеробу, і визначити жіночий крос-дресинг надто складно. Навпаки, як доводять багато спостережень, поки жінка поводить себе «по-жіночому», в чоловічому одязі вона сприймається сексуальніше.

Крос-дресинг як такий не є достовірним показником ні гендерної ідентичності, ні сексуальної орієнтації. Церемоніальні традиції пропонують чоловікові носити деякі «жіночі» елементи (наприклад, застібка на жіночу сторону в сутані Папи Римського), так само відповідно до виконання деяких професійних обов'язків жінка вдягає чоловічий костюм. Чоловік або жінка, котрі носять одяг протилежної статі, тому що ідентифікують себе з нею, визначаються як трансгендери, на відміну від транссексуалів, котрі вдаються до штучних заходів для зміни своєї статевої належності.

Обмін костюмами між чоловіком і жінкою завжди мав різні наслідки. Якщо чоловік одягав жіночий одяг, то заради сміху, в іншому разі це сприймалося як психопатологія. Навпаки, для жінки перевдягання в чоловічий костюм відкривало нові можливості, створювало інший образ, вона опинялася в іншій сфері, розширюючи межі свого життєвого простору.

Відповідно до мистецтвознавчого підходу використовуються методи художнього аналізу твору і засобів його створення. Критерії оцінки творів мистецтва й індивідуальної інтерпретації історії мистецтв трактуються як утвердження художньої індивідуальності. Структура художнього містить особливо організовану чуттєву єдність, яка відбиває смисловий зміст твору з особливою повнотою та безпосередністю.

На відміну від класичних методів аналізу художнього твору, метод структурного аналізу вможливорює дослідити костюм як систему елементів: виявити основу (колір, форму, орнамент тощо); виокремити і вивчити елементи та систему їх складання в ціле. Це надає змоги вийти на оптимальний спосіб розгляду складних процесів у самій галузі мистецтва костюма, зважаючи на її розлогу інфраструктуру і творчий потенціал художників-дизайнерів.

Метод аналізу художнього процесу ґрунтується на теоретичному баченні свого предмета і долучає прийоми, які допомагають визначити особливості художнього напрямку (стилю) і належність до нього художнього твору. Кожний його етап можна охарактеризувати не тільки з точки зору концептуального інваріанта, а й типу художніх взаємодій традиції та новаторства. Методологічне значення має виявлення: 1) зовнішніх зв'язків художнього процесу з історією соціальних рухів у суспільстві; 2) зумовленість художнього процесу його взаємозв'язками з філософією, політикою, мораллю, правом, наукою, релігією; 3) взаємодії процесу розвитку цього мистецтва з іншими його видами; 4) зв'язками художнього процесу з іншими формами мистецької та культурної діяльності [3].

У цьому дослідженні здійснено мистецтвознавчий аналіз образних, конструктивних, декоративних, колористичних рішень історичного, театрального, українського народного костюмів та сучасного костюма провідних модельєрів. В останньому разі мистецтво костюма — певна

мистецька практика (моделювання, презентація), що надає можливості зосередитися на його креативних, образно-репрезентативних ознаках.

У процесі вивчення народного костюма також використовуються якісні методи етнографії, які дозволяють зосередитися на деталях і конкретиті іншого способу проживання й відчуття. Наприклад, дослідження українського національного костюма ґрунтується на філософських концепціях, зокрема теоріях символу, естетичного ідеалу, пов'язаного з тілесним каноном, герменевтиці художнього образу тощо. У такому контексті костюм постає як прояв художнього стилю й специфічна естетична діяльність, яка, зазвичай, має етичне забарвлення.

Основною категорією естетики є прекрасне як найширше позитивне значення (позитивна цінність) явища для людського роду, яке розкривається в поняттях симетрії, міри, корисного тощо. Прекрасне — історичний продукт; явище, в якому проявляється максимальне для певного рівня історичного розвитку суспільства домінування людини над оточуючим матеріальним світом. Також це «одухотвореність» предмета; людина у процесі діяльності позначає предмет своєю духовністю; ця діяльність охоплює світ і перетворює його в реальне втілення людських істотних сил. Прекрасне — сфера свободи; пізнане, засвоєне явище не передбачає нічого такого, що лякає і відштовхує; людина оволоділа ним і стосовно нього є вільною [3]. Таке розуміння прекрасного має значення для окреслення предмета цього дослідження з точки зору естетики.

Окрім категорії прекрасного, використовуються також категорії піднесеного, комічного, відразного, потворного; категорії соціології мистецтва (народність, національне, інтернаціональне, загальнолюдське) тощо. У костюмі неминуче наявна естетична цінність часу, яка, з одного боку, є об'єктивною в співзвучності з епохою, з іншого — суб'єктивною як індивідуальний образний код кожної окремої людини.

Дослідження костюма стосується важливих етичних питань собою (інтегральної характеристики системи відносин особистості, зокрема неприйняття себе й інших, ворожисть, підозрілість, образливість та екстернальність), сумління (єдиного критерію міри правильності прийняття рішень; особливого морально-психологічного механізму людини, який діє ізсередини, прискіпливо перевіряючи, чи виконується обов'язок), обов'язку (морального зобов'язання, яке приймається в душі), забороненого і табуйованого, а також поняття межі між можливим і неможливим.

Костюм — уявлення про красу, а зміна його конструктивних і декоративних характеристик трактується як рух естетичного смаку в рамках ширшого поняття — художнього стилю епохи. Зміни в костюмі, згідно з естетичною інтерпретацією, зумовлюються не тільки

модю, а й естетичним старінням канонів та ідеалів, зношенням цінностей культури. Поширення модних зразків у костюмі потребує певного рівня естетичних знань і смаків їх носіїв; міркування про костюм та моду відбивають естетичний смак конкретної соціальної спільноти в конкретний період. У костюмному сценарії розгортаються серйозні романи, напружені драми, комічні фарси — усі перипетії театралізації життя. Отже, існує об'єктивний зв'язок між модю, мистецтвом костюма та такими філософськими дисциплінами, як естетика, етика, герменевтика й аксіологія.

Сучасна соціокультурна ситуація засвідчує суперечність естетичного ідеалу (Й. Вінкельман [4]), з яким безпосередньо пов'язаний костюм. Досліджувати проблеми костюма неможливо окремо від естетичних проблем і суспільної свідомості. Актуальним є питання співвідношення костюма з іншими культурними явищами і формами.

Конструктивну основу художнього символу становить канон, який водночас нібито провокує талановитого майстра на подолання усталеного образу засобами художньої мови будь-яких видів мистецтва, костюма зокрема.

Культурно-історична динаміка відбувається таким чином: спочатку змінюється загальний естетичний код, виникають нові кодуючі системи, які відкривають невідомі засоби розміщення змісту художнього досвіду; потім ці системи розпізнаються, вкорінюються у відповідних смислах, указівках, нормах, значеннях, цінностях та еталонних зразках. «Канон досконалості — немов вічне перо, яке тримає у своїй руці художня традиція і яке нібито пише один єдиний витвір мистецтва, відбиваючи через безліч різних середовищ ту ж саму красу, але він неможливий у відриві ні від нормування, ні від індивідуалізації» [7, с. 34]. У цьому ланцюгу канон, як ідеальний предмет, є зразковою моделлю художності, її регулятивною ідеальною нормою, з якою постійно співвідносить себе художник костюма в процесі пошуку власної виразної та зображувальної мови.

Дефінітивною ознакою канону є правильність, отже, щоб зрозуміти його смисл, важливо визначити сам термін «правильний», який означає «не тільки той, хто не порушує правил, норм, усталеного порядку, визначається правилом, не містить відхилень від нього та відповідає установленим правилам, але й правильний, істинний, справжній, що зумовлює потрібні результати; справедливий; у цьому визначенні він близький за своїм значенням до терміна «адекватний» [7, с. 37].

Таким чином, мистецтвознавчий підхід дозволяє розглянути костюм як витвір мистецтва і процес творчої діяльності. Окрім класичного мистецтвознавчого аналізу, використовується методика трирівневої інтерпретації візуальних образів, яка певною мірою узгоджується з троїстою опозицією Р. Барта між костюмом-образом, знаком (описом) та дією (технологічний рівень костюма).

Список літератури

1. Артюх В. Феномен відкриття Абі Варбурга та критика проекту іконологія [Електронний ресурс] / Володимир Артюх. — Режим доступу: <http://pinshukfund.org/storage/students/works/2007/179.doc>. — Назва з екрана.
2. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культури / Р. Барт ; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
3. Боров Ю. Б. Эстетика : учеб. / Ю. Б. Боров. — М. : Высш. шк., 2002. — 511 с.
4. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного : збірник / Й. Вінкельман. — К. : Мистецтво, 1990. — 275 с.
5. Забродина Г. Д. Визуализация социокода: структурно-динамический аспект / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова, О. В. Мариненко // Вопр. культурологии. — 2009. — № 2. — С. 7–8.
6. Забродина Г. Д. Морфология художественного образа объектов дизайна / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова // Вопр. культурологии. — 2008. — № 10. — С. 12–13.
7. Кормин Н. А. Эстетическое мышление и канон философии / Н. А. Кормин // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 31–40.
8. Москалева А. С. Дизайн. БСЭ [Электронный ресурс] / А. С. Москалева, Е. П. Зенкевич. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru>. — Загл. с екрана.
9. Саяпин М. М. Классический костюм и половая сегрегация [Электронный ресурс] / М. М. Саяпин. — Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/s/sajapin_m_m/cloth.shtml. — Загл. с екрана.
10. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко : монографія : в 2 т. Т. 1. — Х. : Основа, 2001. — 520 с.

Надійшла до редколегії 12.02.2014 р.

УДК 130.2

Є. В. ЯНІНА-ЛЕДОВСЬКА

**БАЛЕТ «ВЕСНА СВЯЩЕННА» В ТРАКТУВАННІ
УКРАЇНСЬКИХ ХОРЕОГРАФІВ (1998–2013)**

Аналізуються постановки балету І. Стравінського «Весна священна» на сценах Харкова, Києва й Одеси наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.

Ключові слова: «Весна священна» І. Стравінського — В. Нижинського, А. Рубіна, Р. Поклітару, Г. Ковтун, балетний театр України, хореографічна культура ХХ ст.

Анализируются постановки балета И. Стравинского «Весна священная» на сценах Харькова, Киева и Одессы конца ХХ — начала ХХІ в.

Ключевые слова: «Весна священная» И. Стравинского — В. Нижинского, А. Рубина, Р. Поклитару, Г. Ковтун, балетный театр Украины, хореографическая культура ХХ в.

Raising of ballet of I. Stravinsky «The Rite of Spring» on the stages of Kharkiv, Kyiv and Odesa at the end of XX — beginning of XXI of cen.

Key words: *«The Rite of Spring» I. Stravinsky — V. Niginsky, A. Rubina, R. Poclitaru, G. Kovtun, ballet theatre of Ukraine, choreographic culture of XX century.*

Актуальність праці, виконаної в рамках загальної теми дисертації «Культурні парадигми хореографічних трактувань балету «Весна священна», пояснюється необхідністю з'ясувати місце та значення балету І. Стравінського «Весна священна» на прикладі його трактувань у хореографічній культурі ХХ — початку ХХІ ст. Великі лакуни наявні в науковому осягненні постановок балету в Україні — тобто місці народження музичних образів, відбитих у партитурі І. Стравінського. Застосований у статті компаративний метод дослідження допомагає провести паралелі між різними хореографічними трактуваннями та визначити особливе місце в цьому процесі українських балетмейстерів.

Як відомо, світова прем'єра «Весни священної» (лібрето І. Стравінського і М. Реріха, так само автора художнього оформлення) відбулася в 1913 р. в театрі на Єлісейських полях. Публіка була шокована не лише постановкою В. Ніжинського, а й музикою І. Стравінського, оскільки партитура та її втілення були незвичними для глядачів «Російських сезонів». У 1929 р. парижани сприйняли цей твір уже прихильніше. «Весна священна» відтоді ставилася в Буенос-Айресі, Філадельфії, Мюнхені, Дюссельдорфі, Стокгольмі, Брюсселі, Лондоні, Берліні, Мілані, Москві, Петербурзі, Мінську. Трактування були найрізноманітнішими — від майже буквального відтворення первинного хореографічного тексту Ніжинського до спектаклів з політичними і соціальними алюзіями, які автори початку ХХ ст. не могли передбачити. Дослідники танцю зафіксували приблизно 200 постановок цього балету.

Перша українська постановка з хореографією А. Рубіної (нар. 1945) відбулася на сцені Харківського академічного театру опери та балету в 1998 р. Ця подія виявила бажання українських митців вийти на якісно інший щабель творчості, відновити хореографічний репертуар та лексикон за допомогою класики ХХ ст., якою вже тоді вважалася партитура Стравінського. Вибір стилю балетмейстер А. Рубіна, звичайно ж, мала. І він аж ніяк не був пов'язаний з ідеологічними вимогами або тенденціями хореографічної «моди».

Стрижнем постановки А. Рубіної стало лібрето М. Реріха до першої постановки балету (1913), котре вона прочитала як історію дівчини, обраної для принесення в жертву язичницьким богам. Таємничий світ язичництва Рубіна, як і автор першого прочитання, прагнула відтворювати через первісні пластичні символи — гру, боротьбу, ритуальний та священний танець, але повернула у «Весну священну» і лексику класичного танцю (відомо, що В. Ніжинський свідомо та

послідовно відмовлявся від неї). В образно-емоційному плані А. Рубіна вочевидь ґрунтувалася на досвіді А. Тарковського (1932–1986), який відтворював язичницький обряд на Івана Купала у фільмі «Андрій Рубльов» (1971). Видатний кінорежисер убачав у ньому не яскраве свято, а таємничий спокусливий ритуал, якого прагнуть, але побоюються і навіть соромляться.

Трагедію жертвоприношення у виставі А. Рубіної пом'якшує ідея про те, що плідна та щедра до людей земля байдужа до долі окремої особи. Тому балет сприймається передусім як трагедія юної та чистої Обраниці, проте виходить за межі суто індивідуального з метою широкіх філософських та етичних узагальнень.

У 1-й картині «Цілунок Землі» балетмейстер обирає пластичним лейтмотивом динамічний біг провісників Весни, що сполучається із сопілковим «цвіріньканням» птахів — групи із чотирьох танцівниць, котрі виконують синхронні грайливі рухи. Головні герої балету Обраниця та Юнак не випадково долучені до руху провісників, тому що саме вони уособлюють гуманістичну першооснову в круговороті природи.

Колесоподібний рух продовжується в «Грі викрадення дівчат», яку супроводжують хижі кружляння Провісниць. Вона цілком свідомо обирає в жертву Матінці-Землі цнотливу Дівчину. З того часу вона — поки що потаємна Обраниця, що пізніше визначиться в таємничій низці Гадання. Однак трагічність у тендітній та беззахисній пластичності Дівчини виявляється з кожним новим епізодом дедалі рельєфніше. Напруження зростає в кращих епізодах хореографічного тексту Рубіної — тріо Юнака, Обраниці та Провісниць, варіації Провісниць та невблаганній ході праотців людських. Вони накреслюють коло, яке Обраниця вже не зможе перетнути.

У фіналі разом з художником Н. Швець балетмейстер повторює художню метафору, використану в «Танцсимфонії» Ф. Лопухова (1886–1973) на музику Л. Бетховена (1923), де поява Сонця знаменує вранок Людства.

На київській сцені «Весна священна» стала третім опусом Стравінського після «Жар-птиці» й «Петрушки» у 2002 р. Але якщо в перших двох автори спектаклів дотримували літературної основи лібрето, Раду Поклітару повністю відмовився від основних позицій І. Стравінського, М. Реріха і В. Ніжинського.

Зустріч із балетною трупю Національної опери України була відповідальним творчим випробуванням для молодого хореографа і незвичайною постановочною роботою для колективу, який уперше звернувся до естетики постмодерну. Багато критиків побачили в Поклітару бажання розвінчати канони класичного танцю, не оцінивши того, що він пропонує натомість.

Раду Поклітару (нар. 1972) успішно закінчив як класичний танцівник Пермське хореографічне училище і працював у білоруському

балеті, навчаючись водночас у В. Єлізарєва в Мінській консерваторії. Він — лауреат міжнародних конкурсів, хореограф, затребуваний у багатьох театрах пострадянського простору. З 2006 р. керує ним же організованим колективом «Київ модерн балет».

Поклітару проявив себе здібним, цікавим і, на відміну від багатьох напівпрофесійних балетмейстерів, широко ерудованим знавцем новітніх напрямів світового балету. Проте він не зміг уникнути зауважень у наслідуванні авторських екстравагантних експериментів згаданих вище хореографів.

Поклітару пояснював свій підхід до прем'єрної постановки в Києві таким чином: «Перший варіант «Весни священної» — це язичницька Русь, геніально втілена Ніжинським. Другий шлях — це повна відмова від будь-якої національності й епохи, виведення на сцену жінок і чоловіків у комбінезонах «унісекс» і просто розповідь про те, як народжується чуттєвий порив, любов. Цей шлях теж був абсолютно геніально пройдений Бежаром. Я вирішив вигадати свою історію. Я слухав цю музику, і мені привидівся деякий фантазмагоричний навчальний заклад, де жорстоко пригнічується індивідуальність. Але всупереч законам, що панують тут, між хлопцем і дівчиною виникає любов, і їм вдається відстояти своє почуття, хай і ціною життя».

І насправді, «Весна священна» в трактуванні Поклітару несподівана: це сіро-болотяно-зеленувата картина уніфікованої школи, де всі учні безволосі, однаково одягнені й однаково схематично рухаються. Це люди-зомбі, люди-роботи, існування яких відбувається за Уставом. Вони живуть, злягаються і розмножуються за заданою схемою, не наважуючись виразити свою волю, почуття або бажання. Так утворюється добре відлагоджена людська машина, що рухається то єдиною масою, то людьми-детальками врізної бач.

Усім у школі керує Вчитель, який дозволяє собі все, учням — нічого. Молодь проводить свої ігри, але і це регламентовано, як у колонії, в'язниці або армії. Несподівана поява Дівчини за партою поряд з Юнаком викликає бурхливе обурення. Учитель принижує їх почуття і застосовує грубе насильство.

Але ось школа зникає, і на сцені виникають ніжні фігурки Юнака і Дівчини, зодягнені в біле, — живі, чуттєві, подібно Адаму і Єві, які тільки-но згрішили. Вони зламали загальну заборону і дозволили собі любити один одного. Це символ творчої свободи, що ігнорує всі норми і заборони, незважаючи на каральну руку уніфікації. Закохані наважуються любити «не за статутом», а готові самі творити своє щастя. Вони відірвалися від жорстких кайданів проторозуму і будуть убиті за право вільно любити на повчання іншим.

Ця смілива притча від Поклітару пов'язує початок життя з його фантастичним майбутнім: його «Весна священна» — балет-застереження: бійтеся уніфікації, будь-що боріться за можливість бути самими собою!

У самостійній хореографічній версії «Весни священної» Поклітару постає як різноманітний і підпорядкований чіткому балетмейстерському задуму, що ґрунтується на оригінальному прочитанні партитури Стравінського, бажанні розповісти про прагнення маленької людини до особистого щастя, на шляху до якого виникає агресивне, жорстоке середовище, вороже налагоджене до будь-яких проявів незалежності та щирих почуттів окремої особи.

Масові танці учнів, їх динамічні пересування з партами на коліщатках, у яких відчувається людиноненавистницька сила й жорстокість, вражають своєю експресією, яка руйнує і вбиває високі почуття, людяність і порядність. Тут давно відомі прийоми метрів постмодерну використані здебільшого вдало, своєрідно і винахідливо. Створений збірний пластичний образ зомбованого натовпу, який шаленіє, виявляючи тваринні інстинкти і войовничу заздрість до всього чистого, прекрасного, доброго та ніжного.

Зворушливі образи закоханих створюють досвідчені майстри і зовсім юні артисти, з повною емоційною віддачею і високою професійною культурою відтворюючи глибокі переживання героїв, народження першого почуття і відчайдушну боротьбу за свою любов. Надзвичайно складні танцювальні дуети, в яких відчутний вплив шедеврів І. Кіліана, артисти покращують власними емоціями.

«Для всього колективу і виконавців сольних партій новий спектакль — переконливий доказ високого професіоналізму трупи», — підбиває підсумок Ю. Станішевський. У постановках Р. Поклітару вигадливо-парадоксально переосмислені академічні традиції, найсміливіші досягнення постмодерну з його елітарним презирством до минулого, елементи мас-культури і відвертого естрадного шоу. У них немало оригінальних знахідок, неординарних пластичних образів. Але його балетним парадоксам ще бракує художньої цілісності й драматургічної завершеності.

Є. Морева після прем'єри також докоряла балетмейстерові в тому, що він не втілив у хореографії музику Стравінського і навіть «не зрозумів, що з нею робити». Хоча в тексті самої рецензії автор надає належне ідеї авторів спектаклю і доводить можливість подібного трактування — тоталітарна система пригнічує будь-який прояв особистості. Підтвердження цієї ідеї Морева вбачає саме в костюмах — уніформі сіро-зеленого кольору що виражають «мілітаризований дух натовпу». Стравінський же, на думку опонента постановки Поклітару, «писав про людей, які бачили себе частиною природи і підкорялися законам племені. Жертвопринесення — це норма свідомості всіх відразу і кожного окремо, стверджує авторка, додаючи, що музика «Весни» виражає первісно-екстатичний стан. І тому трактування Поклітару в ній не вписується — протиставлення особи і натовпу, любові й байдужості можна поставити і на іншу музику».

Один з критиків висловлює відмінну від інших колег думку, яка розставляє по місцях поняття ідейно-філософської системи Поклітару: його задум не реалістичний, а підлеглий сюрреалістичній образності, а персонажі чимось подібні до героїв п'єс Беккета, що належить до драми абсурду. «Сюрреалістичний натовп руйнує і вбиває щось незвичайне, незрозуміле йому і не схоже на нього — це почуття Юнака і Дівчини, що наважилися порушити встановлений порядок. Незважаючи на зовсім не казкове лібрето, балет вийшов цілісним, динамічним і зрозумілим як знавцеві сучасного західноєвропейського балету, так і глядачеві, котрий звик до класичних па-де-де і па-де-труа».

Дієвий ряд, створений Поклітару, дійсно незвичайний, — визнає рецензент спектаклю Т. Поліщук. Дуже точно актори передають жорстокість підлітків, їх нетерпимість. Вона виражена пластикою натовпу: це не танці, а гримаси, вивернуті пози, що іноді можуть викликати відразу. На сцені ніби вирують пристрасті, але вони чомусь не вражають глядача, — вважає Поліщук, знову ж таки відмовляючи Поклітару в адекватному сценічному втіленні партитури Стравінського.

«Знову придумана Поклітару «Весна священна» — за лексикою і стилістикою балет не просто постфокінський, але й постбежарівський, що повертає музику Стравінського до передбаченого композитором експресіонізму, — зазначає у зв'язку із цим ще один рецензент, — шеренги безликих, поголених налісо істот, одягнених в усе зелене, чіткими ритмічними кроками механічно рухаються по сцені. Це низка зеленуватих ссавців нагадує велетенську гусеницю-монстра, яка, розпавшись на частини, продовжує судомно ворухитися. Це багаторуке, багатоніге ворухіння і є танець, можливо, такий самий, яким він був в авангардному балеті 1920-х. Цей танець створюється з нескінченної повторюваності найпримітивніших рухів, з притиснутих до тулуба рук, з напівзігнутих колін і грубих стрибків. Тільки дві істоти випадають зі строго геометричного малюнка, і, перериваючи безповоротний процес механічного спаровування, закохуються один в одного. Їх тіла розпрямляються, рухи стають пластичнішими, гнучкішими, а з мертвого урбаністичного світу парт і металевих плафонів вони буквально тікають у світ живої природи», — писала стосовно цього Г. Веселовська.

Московський критик Г. Гордєєва в рецензії на спектакль Поклітару «Весна священна» доповнювала, що його успіх підготували відмінні декорації Андрія Злобіна. Ліс, на думку критика, теж виникає як неординарний образ: «У дерев не прописаний об'єм і щось дивне з масштабами... При цьому пейзаж фантастично красивий — тобто цілком можливо, що втеча була здійснена за допомогою якихось хімічних, а не фізичних засобів. Любовний дует після втечі відмінно придуманий і відмінно виконаний. Позначена незграбність рухів: страх один одного і тяжіння: дотики і відсмикування рук такі

врочисті й такі смішні зі сторони, що серйозно можна повірити, що в цієї парочки все — уперше. Насмішник Поклітару виявляється незвичайним ліриком, чого так катастрофічно бракує в балеті.

Але гонитву, темп, переслідування він так само вправно будує, — продовжує думку А. Гордеева. — За парою, що втекла, мчать слухняні проводиреві ряди. Танцівники двома руками викидають партнерок угору, на долю секунди ті завмирають вниз головою, потім падають уперед і ногами ніби захоплюють шматок сцени, який ще належить пробігти партнераві. Усе це повторюється миттєво, і відчуття — ніби через сцену прокатується величезний зелений механізм. А ось пафосу Поклітару не любить. Тому жодних урочистих смертей: ті, що рятуються, пірнули під задник — а виявили їх уже мертвими».

Отже, у 2002 р. київська балетна труппа виявилася готовою до втілення хореографії Поклітару більше, ніж публіка, вихована в душі класичного танцю і драмбалету, а також критики, що не вміє оцінити хореографічний спектакль з точки зору заданого жанру і стилістики. Поклітару переконливо довів, що обрана ним стилістика постмодерну, як і метод соціально-культурної конфронтації, виявилися дуже дієвими і перспективними.

Одеська прем'єра «Весни священної» відбулася в червні 2013 р. і була присвячена 100-річчю від першої постановки балету в Парижі. Постановку здійснив український хореограф Георгій Ковтун (нар. 1950), відомий своїми неординарними, а інколи зухвалими експериментами (переважно для молодіжної частини публіки). Не випадково авторка рецензії на цю виставу Т. Арсенєва пояснює «витратами творчого темпераменту» винахідливість балетмейстера, котра «не знає меж та іноді навіть зашкалює, переважаючи добре почуття міри». Вона ілюструє цю думку описанням хореографічного вступу до балету, який ішов у тандемі з «Весною священною», тобто «Жар-птиці» того ж Стравінського. У ньому Ковтун поставив ексцентричний дует двох зловісних, але доволі симпатичних скелетів.

«Можна було без особливого напруження простежити, — пише критик, — що хореографія Ковтуна міцно стоїть на академічному фундаменті, але академізм зредукований майже до невловимості, а на перший план вийшло ексцентричне еквілібрування, трюковий острохарактерний танець. Ковтун, це нам відомо, майстер яскравого шоу, він сповідує театр-видовище. У «Жар-птиці» — зображує підземне царство зла, вивівши нечисть, виряджену в готичному стилі. Точніше, в готському: мається на увазі не середньовіччя, а стиль молодіжної субкультури, із замогильним забарвленням і відповідним фіолетовим гримом, хоча неабияка доза гумору тут прочитється».

«Весна священна» теж виявилася в Ковтуна «готською» і навіть, насамкінець, трохи похмурою. Так, власне, і музика Стравінського до цього схиляє: дуже драматична. У «Весні» спочатку — ідеалізація

язичницького слов'янства. Убили дівчину, принесли в жертву богам, але Ковтун не згоден сприймати її в ім'я перемоги Весни, вічного життя і зачаття. Постановник не хоче захоплюватися «ідолянською» спадщиною, для Ковтуна це язичницька погань, він показує, як дика непросвітлена маса навалюється на Особу, що пробудилася, і, на жаль, роздавлює її. А Особа з'являється в цьому світі тоді, коли родові Зачаття із самоцілі перетворюється на наслідок: вступила в права Любов — і пробудилася Особа. Автор рецензії наполягає, що Дівчина і Юнак народжуються у світовому Яйці, сплєтеному з диких гілок. Народився Едем. Він може обернутися і клітиною. І це сценографічне рішення є дуже вдалим за виразним лаконізмом — тільки зоряний простір із зодіакальними символами...

Далі — історія про те, як Дівчину відбирає в Юнака такий собі Володар, він же Ідол. «Модерн» Ковтуна орієнтований на нашу історичну пам'ять. Юнак вступає в нерівну сутичку з Ідолом та з ідолянами, але гидотна масовка затирає, давить, витончено мучить — і губить закоханих... Ми розуміємо, що герої гинуть, але в цьому акті немає жодної конкретики та пластичної виразності, — доходить висновку Т. Арсеньєва.

Водночас, на думку рецензента, Ковтун у своїй хореографії дотримує засад балету Ніжинського: «не па, а жест», «не поодинокий, а масовий, помножений», — на доміную хтонічного, Харонового, начала. Масовка стелється, пластається, перекидається, корчиться — лише Юнак і Дівчина виявляють порив до польоту, але Ідол тисне їх до землі. І ще: як не нарікай на похмурість, хореографія Ковтуна абсолютно злита з музикою Стравінського, добре їй пасуючи.

На основі викладеного можна дійти висновку, що українські трактування балету «Весна священна» належать як радикально налаштованим інтерпретаторам (Р. Поклітару, Г. Ковтун), так і митцям традиційного напрямку з поміркованою та виваженою ідейною позицією, таким як А. Рубіна. Саме вона першою серед українських балетмейстерів поставила «Весну священну» та зберегла язичницькі мотиви, що пов'язують світило з жертвністю в ім'я відродження й оновлення. Таким чином, хореографічна версія А. Рубіної вигідно відрізняється від численних трактовок балету Стравінського, де сакральне змінюється на соціальне, подрібнюючи емоційний та загальнолюдський зміст партитури й авторських ідей.

Трактування Г. Ковтуна, майстра яскравого шоу, який сповідує театр-видовище, орієнтоване на стиль молодіжної субкультури, а спектакль «Весна священна», позиційований Поклітару як балет-урок, балет-притча, балет-застереження, — органічно вписався в численні його постановки, де хореограф протистоїть конформізму, бездумній покірності режимові й породженим ним законам соціуму. Подальші перспективи дослідження пов'язані з можливим розширенням трактувань «Весни священної» на теренах сучасного

українського хореографічного мистецтва та знаходженням інших методичних принципів аналізу на основі новітніх досягнень науки про танець (хореології).

Список літератури

1. Чепалов О. І. Змістовні та стилістичні трансформації у хореографії балету І.Стравінського «Весна священна». Вік XX / О. І. Чепалов // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. — 2004. — Випуск 16. — С. 208–217
2. Узун Е. Радугу Поклітару. Свободный танец / Елена Узун. — Кишинев : Elan Inc., 2012. — С. 47.
3. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму / Ю. О. Станішевський // Музика. — 2003. — № 1–2. — С. 19.
4. Морєва Є. Що робити з цією музикою? / Євгенія Морєва // Дзеркало тижня. — 2002. — 30 листопада.
5. Стельмашевская О. Нацопера нашла отРадугу / Ольга Стельмашевская // Киевские ведомости. — 2003. — 14 января.
6. Поліщук Т. Балетне дефіле / Тетяна Поліщук // День. — 2002. — 26 листопада.
7. Веселовская А. Скорлупа треснула / Анна Веселовская // Столичные новости. — 2002. — №48. — 17–23 декабря.
8. Гордеева А. Ничего священного. Премьера в Национальном театре оперы и балета Украины / Анна Гордеева // Время новостей. — 2002. — 27 ноября.
9. Арсеньева Т. Готический роман с молодильными яблоками / Тина Арсеньева. — Вечерняя Одесса. — 2013 — 6 июня.

Надійшла до редколегії 20.03.2014 р.

УДК 792.028.4(091)(477.54-25) «19»

В. Д. МІЗЯК

ХАРКІВСЬКА «ШЕКСПІРІАНА» ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX СТ. «ТИТАНИ ЗЛОДІЙСТВА»

Аналізуються постановки трагедій Шекспіра «Макбет» і «Річард III» на харківській сцені в контексті традицій світової та вітчизняної театральної культури.

Ключові слова: Шекспір, театральна культура XX ст., режисура й акторське мистецтво сучасних харківських театрів.

Анализируются постановки трагедий Шекспира «Макбет» и «Ричард III» на харьковской сцене в контексте традиций мировой и отечественной театральной культуры.

Ключевые слова: Шекспир, театральная культура XX ст., режиссура и актерское искусство современных харьковских театров.

Raising of tragedies of Shakespeare «Makbeth» and «Richard III» on the Kharkov stage in the context of traditions world and home theatrical culture is analysed.

Key words: Shakespeare, theatrical culture of XX centery, direction and actor's art of the modern Kharkov theatres

Актуальність цього дослідження полягає в пошуках тих ідейних і суспільно-політичних мотивацій, які пояснюють ставлення режисерів та акторів до сценічних творів минулого. Такі завдання покликані прояснити сучасний смисл змістовних трансформацій, що виникають у сприйнятті творів, написаних у попередні часи. Вони підтверджують той факт, що трактування класичної драматургії завжди було «лакмусовим папірцем» будь-якої театральної епохи, особливо це стосується п'єс таких видатних авторів, як Шекспір. Існує багато дослідницьких праць, серед яких важливе місце для розуміння значення цієї теми посідають такі: «Майстри театру в образах Шекспіра» (1939), «Шекспір. Його герой і його час» М. та Д. Урнових (1964), збірник «Шекспір і російська культура» (1965), а також в україномовних джерелах: «Українська шекспіріада» І. Ваніної (1964), «Проблеми морального критерію в хроніках Шекспіра» І. Селезінки (1974), «Гамлет... і нема йому кінця» І. Драча (1983), а також інших дослідників. Багато важливих посилань на ідейну мотивацію постановок шекспірівських п'єс в Україні можна віднайти зокрема у фундаментальній колективній праці «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» (2006).

У цьому дослідженні зосереджується увага на двох типових для трактування Шекспіра 1970-х рр. виставах у харківських театрах: «Макбет» (Театр російської драми ім. О. Пушкіна, режисер О. Барсегян) та «Річард III» (Академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, режисер А. Літко). На думку автора, аналіз цих постановок надасть змоги простежити характерні особливості розуміння в українському театрі початку останньої чверті ХХ ст. трагедійного конфлікту п'єс великого англійського драматурга й особливості його сценічного відтворення, що і є метою цього дослідження, яке здійснюється в межах магістральної теми «Театральне життя Харкова кінця ХХ — початку ХХІ ст. в контексті культурної розбудови України», заснованого як на особистих спостереженнях, так і на документальних свідченнях театральних подій (рецензіях на вистави, бесідах із їх учасниками тощо).

Найхарактернішою особливістю радянської театральної епохи, починаючи з 1930-х рр., є певна згладжуваність полярно підкреслених якостей театральних героїв, особливо негативних. Саме тому «титани злочинства» Шекспіра мали зазвичай тенденцію до емоційної поміркованості. Про це свідчить зокрема книга одного з видатних радянських акторів Н. Ф. Монахова, котрий відтворював Річарда III не лише «героєм, коханцем, державним діячем, блазнем, лицеміром і лиходієм.» Він шукав деяку середню лінію, «яка поєднала б перелічені якості і надала б їм органічності» [1, с. 173]. Хоча складно уявити таку «середню лінію» поза теоретичною декларацією. Задаючи «полярні» точки в характеристиці ролі, вона могла бути «середньою» тільки завдяки втраті власної художньої сили. У повоєнні роки зміст

образу став сприйматися абсолютно інакше: на західній сцені виникло чимало Річардів-«фашистів», що було зрозумілим відгуком на події Другої світової війни, особливо на теренах колишнього СРСР, — країни, що найбільше постраждала від фашистської агресії. Шекспір, як і раніше, перебував вище конкретного Річарда і скопійованого образу Гітлера завдяки вічності своїх проблем.

У Росії з 1945 по 1957 рр. «Річард III» ставився всього один раз. Оскільки підступність і жорстокість, утілені на сцені, втрачали актуальність порівняно з трагедією воєнних часів. До того ж у 1940-50-ті рр. сам образ «надвладної особи» мимоволі міг співвідноситися з радянською партійно-політичною верхівкою.

Нова хвиля інтересу до «Річарда» в останній чверті XX ст. передусім пояснювалася черговим процесом оновлення поглядів на драматургію Шекспіра. У сутю театральному аспекті на радянській сцені було занадто багато «безликих» героїв, котрі дисонували з персонажами зухвалих і видовищних шекспірівських п'єс. Серед останніх і був Річард, «перший титан Шекспіра». Але водночас уявлення про нього, як про зухвалу, демонічну особу, що змітає усе на своєму шляху, із означених причин було неактуальним. У сучасних інтерпретаторів цей образ утратив романтичний ореол винятковості, він подавався як цілком звичайна, а тому ще небезпечніша людина. І завданням театру, таким чином, було виявити загрозу злочинства в повсякденності, зрозуміти, чому ж вдаються Річардові злочини безкарно. Це актуалізує проблему відповідальності всіх і кожного за те, що відбувається навкруги, та майбутнє.

У 1960-ті рр. відомий актор М. Астангов проголосив сучасною ідеєю цієї п'єси Шекспіра слова Ю. Фучіка: «Люди, будьте пильними!» І це була не тільки данина «класичній» радянській ідеології тих часів.

Майже водночас із харківською постановкою 1977 р. в московському театрі ім. Вахтангова Річарда зіграв М. Ульянов. Його героєм не був «суперменом», але актор зміг утілити найсучаснішу тему спектаклю, яка полягала в розкритті трагедії роз'єднаності людей. Вони — мовчать, тому їх можна безкарно передупити поодиночі.

Режисерський задум у харківській постановці також визначив «тему мовчання» в п'єсі Шекспіра, що виникла як розуміння «вседозволеності» Річарда, оскільки інші — не кращі за нього. Це збіднило сенс того, що відбувається. Річард — з породи Герострата і Меккі-Ножа, не стільки стратегів, скільки циніків, що грають на низинних інтересах людей.

Характерною в цьому сенсі є «дегероїзація» Річарда за допомогою наближення шекспірівської хроніки до «Бориса Годунова» О. Пушкіна. Це, насамперед, «безмовність народу». Проте «народом» у спектаклі А. Літка були три городянини, які у фіналі з боязкою надією поглядають зі сцени на тлі побоїща. До нього близька за значенням і

постать Писаря. Слова цього своєрідного Пімена, які звучать у спектаклі після смерті чергової жертви Річарда, стають ключовими до розуміння задуму режисера і трактування основної ролі: «Так, світ лихий, і він ще гірший буде, як зло таке в нім мовчки терплять люди!»

Вистава О. Барсеяна «Макбет» була побудована в іншій естетиці, але зовнішньо дещо подібна до художнього вирішення «Річарда III». На невеликій, покритій чорним оксамитом сцені, позаду і з боків були встановлені три підйомні мости, що вели до центру сцени, але допоки стояли вертикально. На одному з них, центральному, глядачі бачили зображення корони з мечем. Коли міст опускався, вістря меча ніби встромлювалося в місце, відведене для трону. Якщо не зважати на два факели, укріплені по краях порталів, це й було основою оформлення спектаклю. Ще коли в залі повільно згасало світло, з динаміків чулося й наростало каркання — ніби ціла зграя ворон літає над сценою. Але ця звукова прелюдія не здавалася затягнутою, тому що незабаром на сцену виходив Макбет, котрий замислився, і ставало зрозуміло: це зловісне, хрипке каркання безпосередньо стосується його думок. Він вагається, але відчувається, що гучне каркання ворон, котрі ніби передбачають кров і тлін, не дратує його, а радше зміцнює в правоті своїх думок.

Так, з перших хвилин спектаклю глядач потрапляв у визначену постановником атмосферу напруженого очікування події. І першою за значимістю подією стає неспішна поява трьох відьом.

У довгому сірому «чернечому» одязі три жінки, ніби учасниці античного хору, пророкували Макбету і Банко майбутнє. Монотонно і виразно вимовляли вони завершальну фразу: «Зло є добро, добро є зло». І ставало зрозумілим, що це і є єдина умова виконання всіх пророцтв, єдиний закон, за яким можна існувати в цьому світі, над яким літають з криками ворони. Більше відьми не з'являлися в спектаклі, — їх місія, за задумом О. Барсеяна, була завершеною.

Щоправда, було незрозуміло, хто ж повідомив Макбету про ознаки краху — Бірнамського лісу, що рушив на Дунсінан, і особливості людини, з котрою йому не пощастить упоратися. Цей смисловий прорахунок був помітним, але значно менше, ніж зникнення з тексту трагедії характеристики Макбета, що надає йому королева ведьм Геката:

«... Макбет — злодей без ваших колдовских затей.

Не из-за вас он впал в порок,
а сам бездушен и жесток.

... И он, забыв и страх и стыд
вообразит, что вправду он
от ран и смерти защищен.

Людей погибель в похвальбе,
в уверенности их в себе» [2, с. 64].

Слова ці у виставі виявилися зайвими, тому що Макбет у ній подібній характеристиці не відповідає. Він похмурий, невдоволений

собою, і радше має рацію леді Макбет, що докоряє йому: «... Ти коливаєшся не тому, що ти супротивник зла, а тому що боїшся зробити зло своєю рукою.» Але, ухваливши закон, сформульований відьмами, Макбет у спектаклі не стає видатнішою постаттю.

Зло здійсниться, спектакль закінчиться, а ми так і не дізнаємося остаточно, ким же був його герой насправді — політичним деспотом, невдалим авантюристом, іграшкою в руках долі, що спокусила його посягнути на скіпетр і трон держави.

Нерішучість і навіть інертність Макбета вичерпно компенсувалися в спектаклі діяльною і вольовою леді Макбет (І. Шевченко). І якщо хтось із них дійсно честолубний, то це саме молода і гарна леді Макбет.

«Любов моя!..» — цю фразу при зустрічі із жінкою Макбет вимовляв пристрасно, без декламаційної піднесеності, і глядач розумів, що в щирість його можна вірити. І хоча перед зустріччю леді Макбет заклінала: «Нехай жінка помре в мені», очевидно, що вона для Макбета — бажана дружина. Цю особливість у їх стосунках зовсім недоречно акцентує режисер. (Народжуй мені тільки синів), — пристрасно вимовляє Макбет, стискуючи дружину в обіймах і пригортаючи за собою на підлогу. Проте в п'єсі суть репліки Макбета в іншому — з цього моменту його підтримує дружина. Віднині і вона стає на шлях злочину. «Твій дух так створений, щоб життя давати чоловікам...»

До вбивства Дункана — близько години, не обговорені ще його найважливіші деталі, а за столом бенкетують гості в очікуванні хазяїв. Любовна сцена в такій ситуації навряд чи доречна. Але справа навіть не в цьому. Щирість закоханого Макбета запам'ятається, і коли в критичний момент він зі злісною досадою скаже про смерть дружини: «Не здогадалась померти пізніше», це звучатиме не різким контрастом, а незрозумілим алогізмом. Здатний відчувати і страждати, Макбет залишився зовсім один і замислився не про смерть узагалі, а про можливі фінал життя (Знов жалять мені душу скорпіони).

Щодо витриманої і лаконічної сценографії спектаклю (художник Б. Чернишов), слід зауважити, що при всіх безперечних перевагах їй бракувало елементів сучасності, не театральньо-умовної, а справжньої, емоційно-образної життєвості.

У цьому разі лаконічність не йде на користь рішення спектакля в цілому, оскільки в ній не була закладена образна трансформація, достатня для складної та багатопланової п'єси. Але найбільше оформленню спектаклю надавало тих ознак, що пов'язані з образом і долею самого Макбета, його еволюція недостатньо була визначена. У невдачі цього образу було б несправедливо звинувачувати лише одного актора. Режисер, бажаючи того чи іншого, «відволікає» увагу від Макбета, як головної дійової особи.

Проте деякі рецензенти, відзначаючи цю особливість спектаклю, визначили недостатню увагу до самої фігури Макбета у виставі як позитивну якість.

«Головне у виставі, — зазначала театрознавець Л. Попова — кожен походження цього зла, цієї гонитви за владою, за короною. Сьогоднішній світ капіталізму красномовно доводить таку можливість» [3]. І дійсно, соціально-політичні аспекти трагедії виходили в спектаклі на перший план. Передусім режисер розширив функції двох убивць-прибічників Макбета, змусивши їх служити і королю Дункану і, згодом, Малькольму, котрий тільки-но зійшов на престол. Звуковий лейтмотив «воронів» акомпанує цій похмурій коронації у фіналі і не залишає сумнівів щодо того, над чим замислився Макбет на початку спектаклю. Він вирішує — бути або не бути йому лиходієм, подібним до діючих монархів, щоб захопити владу.

Пригадаємо, що подібне рішення спектаклю О. Барсегяном перегукується за задумом з «Річардом III» А. Літка в українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, оскільки там Річард, майже непомітний серед інших героїв п'єси, також вирішує піти на злочинство тому, що він анітрохи не гірший за інших.

Аналогії між цими двома шекспірівськими спектаклями були не на користь «Макбета», оскільки постановка «Річарда» А. Літка була значно виразнішою та емоційнішою. У ній (через театральну умовність) відчувалося збуджене дихання і по обличчях акторів стівав піт, герої хрипіли, задихалися і зневірялися, а очікування смерті чергової жертви Річарда було майже фізично відчутним. Світ, що оточував Річарда, був грубим і не викликав жалості. Тому у звуковій партитурі «Річарда» гармоніював скрип дошок і підйомного моста — це не заважало, а допомагало виставі стати повноцінним театральним видовищем.

Річард В. Маляр найменше турбувався про акторське відтворення ролі «лиходія» в «іграх наших днів». Він вирішив стати негідником тому, що у світі, котрий його оточує й ним проклятий, усі люди нікчемні. У хроніці Шекспіра особисті егоїстичні мотиви Річарда тісно переплітаються з політичною інтригою епохи. Але в мить, коли суперечка за корону, землі і привілеї стала вирішуватися вже не під брязкання зброї, а завдяки хитромудрим і підступним задумам, Річард Маляр найменше нагадує стратега. Він грубий, бере натиском, а якщо і лестить, то скоромовкою, ніби повторює завчену роль. Розуміння безпеки запропонованого нам Річарда і так очевидне, оскільки В. Маляр грав «злого, де він злий».

У початковому монолозі (переклад Б. Тена) з Річардом коїться щось неймовірне. Він кидає невидимі камені, плюється, а його дикі й злісні слова контрапунктом супроводжують уривчасті й різкі гармонійні співзвуччя з висхідними інтонаціями:

«Брехлива скривдила мене природа...

Ні постаті, ні вроди я не маю.

Потвора недороблена у світ цей!

Дочасно кинута напівлюдина.

Такий бридкий, кульгавий, що собаки

На мене брешуть, як до них наближусь» [4, с. 314].

Нарешті, з фінальним акордом цього самоцькування, кинджал, кинутий Річардом, летить у його тінь на дерев'яній стіні сценічної конструкції. Річард, важко дихаючи, виходить на авансцену, опускається на підлогу і, не блимаючи, дивиться в зал. Після короткої паузи усміхається і продовжує монолог з кокетливим цинізмом: як вам це подобається?

Сцена біля труни чоловіка леді Анни є найефектнішою та драматургічно значимою в загальному задумі п'єси і вирішенні ролі самого Річарда. Невипадково О. Пушкін скористався подібним драматургічним прийомом у «Маленьких трагедіях», коли Дон Жуан спокушає жінку біля пам'ятника вбитого ним чоловіка. У спектаклі ця сцена набуває особливого значення, тому що в ній відбувається поєдинок моральності з цинізмом, хоча історія театру знає трактування, де леді Анна не сперечалася, побачивши в пропозиціях Річарда вигідну угоду. Партнерка Маляра Л. Платонова виявляла невдаване презирство до Річарда і горе за вбитим чоловіком. І хоча для Річарда продажність оточення очевидна, тут він грає підлесливість, запал і приниження, як справжній актор. Тому Маляру доводиться змінити ключ гри, оскільки леді Анна не підпадає під загальну характеристику придворних і її не взяти звичайним зухвалим штурмом. Коли діалог сягає кульмінаційної фази, де Річард примушує леді Анну сумніватися в його причетності до вбивства, він стежить за її розгубленістю і готується до подальшої атаки.

Далі його відродження і перемога виражені не словом, а пластичним малюнком виразної мізансцени. Устроити меч, приставлений до горла Річарда, не в силах заслабіла і збита з пантелику жінка. Наступає на леді сам Річард, допоки Анна впускає меч, падає спиною на труну, а Річард — на неї. Це перемога. І «комедія» — закінчена.

Важко дихаючи, Річард зубами стягував обручку, одягав її на руку Анні і віддавав наказ віднести труну. Далі ключовою була його фраза, що підтримувала враження «перевертня»: «Хто і коли так добував дружину»?

Примари вбитих ним жертв з'являються Річардові двічі — у час страхітливих сновидінь і «наяву» під час бою. Почавши складну і криваву роботу, Річард не підозрював, що кожна вбита ним людина віднімає частину життя в нього. А тому і в сцені бою всі жертви наносили Річарду символічні, але фатальні удари. І коли перед знесиленим й агонізуючим Річардом з'являлися молодецькі Річмонд і Глостер, він сам направляв вістря меча собі в груди, вимовляючи перед цим знамениту фразу: «Коня, усе царство за коня». Річард — Маляр знаходить у собі останні сили, підводячи корону над головою з немічною фарсовою посмішкою. У цю передсмертну хвилину він повторює

інтонацію свого першого монологу: «Як вам мій задум? — Спробуйте придумати краще...».

Цей найвищий в усьому спектаклі акторський «зліт» В. Маляра — несподіваний, гострий, воістину драматичний — засвідчив, що саме в такій різноманітності акторських фарб полягають шлях до успіху в цій ролі, а отже, і концепції спектаклю в цілому.

Естетика спектаклю, поставленого О. Барсегяном, була прямо протилежною. На сцені життя — не справжнє, але «театралізоване» — починаючи від «зім'ятої», ганчіркової фактури облицювання деталей оформлення, сприймалося як звичайний декоративний прийом, але не як елемент «моделі світу». Навіть підйомна споруда, аналогічна виставі «Річард III», сприймалася як театральний, погано відлагоджений механізм.

Театрально-штучними виглядали й виходи персонажів на сцену. Безперечно, в них відчувалися продуманість, свої силові «магнітні» лінії й полюси, зумовлені взаєминами героїв. Наприклад, у центрі на задньому плані — король, з боків уздовж куліс — наближені особи, але чим далі від трону, тим сумнівніша їх вірність. Після вбивства Дункана в центрі мізансцени опиняється Банко: «я кидаю відкритий виклик злу». Слова його виявляються зверненими до Макбета. Головний герой, ніби звинувачуваний, стоїть спиною до залу. Таким чином, таємне стає явним для глядача вже в середині п'єси, але не завдяки психологічним нюансам, а відвертій ілюстративності.

На початку вистави можна було припустити, що режисер готує глядачів для майбутніх потрясінь, але не поспішає доставати з арсеналу виразних засобів найсильніші та найяскравіші з них, оскільки основні події — попереду.

Але одна сцена змінюється іншою, а ритм сценічного життя є незмінним, інтонації в читанні шекспірівського вірша — стабільними, пози персонажів — стомливо статичними. Тільки іноді музика свідчить про сплески емоцій, проте на сцені продовжує панувати чинна театральність, ймовірно, задумана як сучасна «стримана» манера гри.

«Ми на межі, і гірше бути не може». Фраза ця, сказана найвиразнішим у спектаклі тоном Росом (Б. Табаровський), промовлялася іронічно і водночас з відчуттям величезної душевної туги. Але у виставі більше немає свідчень того пригніченого стану країни, до якого її призвів Макбет.

Мабуть, і самому режисерові видається недостатнім емоційне напруження спектаклю. І тут він, змінюючи свою естетику, вдається до мелодраматичних прийомів, — показує Макбета таким, що виходить з підземелля з отруйно-зеленим підсвічуванням і примушує героя котитися у відчаю по дерев'яному настилу, виставляє за огорожею мертвотно-білі обличчя жертв. Проте в сцені галюцинацій Макбета, де такі прийоми були б виправданішими, дух Банко не з'являється. Сам Макбет перебуває ніби вві сні, і жах не леденить його душу.

У спектаклі, поставленому О. Барсегіаном, штучно піднесена декламація стала основою мовної виразності. Тільки леді Макдуф (А. Столярова) в невеликій сцені надала закінченого портрета — характеристику стану героїни, не користуючись декламаційним стилем. Шекспірівський вірш звучав ємко і глибоко, збагачений відтінками, паузами, тональними переходами. Але це один з приємних винятків із загального правила.

Іноді в діалогах і сценах виникає несподіваний підтекст, що також сприймається як відхилення від норми. За дивною закономірністю — від зворотного — другий план ролі, там, де без нього обійтися просто неможливо, виражений ледве помітно, а там, де його має сенс затушувати, виявляється надзвичайно виразно.

Завдяки цьому в сцені перед убивством Дункана стає очевидним, що Банко вже «розкусив» кривавий задум Макбета. В іншій сцені, де Малькольм здійснює на себе наклеп, здавалося б, потрібний навіть «подвійний» підтекст. Адже самовикриття Малькольма в усіх «смертних гріхах» пізніше виявляється брехливим, а у фіналі спектаклю (не п'єси) є істинним. Однак у діалозі з Макдуфом у Малькольма немає такої багатозначності. І коли наприкінці під каркання воронів він перетворювався на гордовитого і пихатого боввана з олов'яними очима, глядач не розумів, звідки могла виникнути метаморфоза?

Отже, у спектаклі про Макбета не вистачало передусім самого Макбета. Політичний аспект трагедії визначає задум вистави — шлях до влади у світі Макбета пролягає через злочин і лицемірство. Ворони в спектаклі Барсегіана каркають, не волаючи про помсту, а літаючи над полем битви, де щоразу спалахує розбрат, плетуться інтриги, пахне смертю. При всій правомірності такого вирішення, воно надто очевидне, щоб стати основною темою спектаклю.

Набагато важливіше, на нашу думку, було б заглибитися в морально-філософську проблематику самого образу Макбета, побачити зло, жадібність, бажання влади й безпринципність у самому його носіїві — людині, яка уособлювала свою епоху.

Підсумовуючи, можна зазначити, що харківські вистави були поставлені в близькій постановникам-майстрам старшого покоління — «охоронницькій» естетиці, що не припускала радикального втручання в текст та переосмислення ідейних «забобонів», заданих радянською ідеологією. Це стосується, насамперед, вистави О. Барсегіана «Макбет», поставленої в дусі того «оспівування гуманістичних ідеалів», яке насправді зводило нанівець трагічний конфлікт п'єси. Естетика цієї вистави була умовно-театральною, в багатьох аспектах позбавленою «живих» пристрастей та орієнтувалася на традицію «історично-правдивого» відтворення того соціально-історичного зламу на межі Середньовіччя і Нового Часу, який нібито подій сучасності безпосередньо не стосувався.

А. Літко та виконавець головної ролі В. Маляр у «Річарді III» спробували наблизити шекспірівську драму до основ людської натури та її екзистенційної сутності, загострили драматичні колізії народження злодія-титана. І, відповідно до цього, підкреслювали актуальність п'єси, яка впливала на свідомість соціуму в будь-які часи, не уникаючи прямих аналогій із сучасністю. Висловлені спостереження та аналіз змістовних трансформацій сценічного трактування двох п'єс Шекспіра про «титанів зла» визначають перспективу подальшого вивчення цієї проблеми, яка полягає в розширенні дослідницького поля завдяки іншим трактуванням трагедій Шекспіра на українській сцені та ширшому компаративістському аналізу аналогічних вистав у контексті традицій європейської театральної культури.

Список літератури

1. Монахов Н. Ф. Моя работа над ролью / Н. Ф. Монахов. — Л.-М. — Искусство, 1937. — 214 с.
2. Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. ; т.7 / У. Шекспир. — М. : Искусство, 1960. — 432 с.
3. Попова Л. Діалог з Шекспіром / Людмила Попова // Вечірній Харків. — 1977. — 11 черв.
4. Шекспір В. Зібрання творів у 6-ти томах / Вільям Шекспір. Т. 1. — К. : Дніпро, 1986. — 536 с.

Надійшла до редколегії 11.02.2014 р.

УДК 792.024.3:792.01

В. В. МЕДВЕДЄВА

СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ МИСТЕЦТВА ГРИМУ

Розглядається грим як знакова система, невідривно пов'язана з певною театральною системою.

Ключові слова: *грим, семіотика, театральна система, маска, грим-маска, образ.*

Рассматривается грим как знаковая система, неразрывно связанная с определенной театральной системой.

Ключевые слова: *грим, семиотика, театральная система, маска, грим-маска, образ.*

Make-up is considered as the system of signs which inseparably connected with defined theatrical system.

Key words: *make-up, semiotics, theatrical system, mask, make-up mask, image.*

Знаковість є фундаментальною властивістю театального мистецтва. Будь-яке театральне видовище має своє умовне значення, яке складається з єдності гри акторів, словесного тексту, сценографії й світлового вирішення, та художні засоби-знаки. Саме воно є об'єктом дослідження науки про знаки — семіотики. Семіотика (грец. *semiotikon* — від *semion* — знак, ознака) — наука, що вивчає властивості знаків та знакових систем.

Один із засновників семіотики, давньогрецький філософ Арістотель, указував на знакову природу театру та вважав, що трагедія є «наслідуванням дії», відтворюваної засобами театру [1, с. 48].

У практичних працях про принципи побудови спектаклю та методи акторської творчості видатні режисери Є. Вахтангов, Ю. Завадський, Вс. Мейерхольд, В. Немирович-Данченко, К. С. Станіславський, О. Таїров та ін., театрознавці Б. Алперс, Н. Ефрос, П. Марков так чи інакше звертали увагу на значення гриму у театральній структурі.

Ю. М. Лотман у своїх працях, присвячених семіотичі театру та кіно, уперше наголосив на знаковій природі гриму, яку можна розглядати як самостійний факт мистецтва, що має ознаки окремого художнього тексту [6, с. 89–99].

Актуальність проблеми зумовлена тим, що театральний грим до недавнього часу вважався прикладною дисципліною, пов'язаною з обмеженим колом спеціалістів — художників-гримерів.

Мета статті — розглянути грим як знакову систему, яка може формувати візуальний текст певного ступеня складності, де кожний елемент має свої значення та сенс.

Усі театральні системи створювали специфічний та індивідуальний грим, свої форми і види масок.

Первісні форми театального гриму виникли на основі магічного розфарбування тіла й обрядової маски, безпосередньо пов'язаної з магічними та анімістичними (релігійними) уявленнями первісної людини. Такими є, наприклад, обрядові танцювальні маски і «магічне гримування» американських індіанців. Обрядове дійство надалі трансформується в справжній театр масок. Таке яскраве вираження театру масок наявне в малайському театрі. Актор цього театру масок («топенг») не говорить, а тільки діє. Театр «Топенвонг» (театр людини) є розвитком театру масок. Актори вбираються в ті самі костюми, в яких грають п'єси актори театру масок, але замість маски просто гримують обличчя. Культовим є грим і в індійському театрі. Так, у Малабарських містеріях — «Катакалі» міфологічний сюжет знаходить своє втілення в дуже складних формах гриму, що є перехідними від маски до гриму. Персонажі «Катакалі» — невелика кількість назавжди визначених міфологічних типів (близько 12). Зовнішнє оформлення цих типів є надзвичайно складним.

Грим акторів складається переважно з товстих шарів рисового клейстеру, котрі внеможливають будь-яку міміку. Обличчя акторів завдяки гриму та розфарбуванню перетворюються на нерухомі маски, кожна з яких характеризує окремих персонаж.

Відповідно до гриму всі «вешам» (типи) поділяються на 5 класів.

Перша група називається «зеленими вешами». Ця назва походить від основного кольору їх гриму — зеленого, який у Вішнуїтів вважається щасливим і властивим богам та царям. «Рама», зокрема,

найчастіше зображується із зеленим обличчям. Очі його зазвичай обведені сурмою, а навколо нижньої частини обличчя, від одного вуха до іншого, прокладено п'ять паралельних смуг з рисової пасти. Цей дивний грим повинен передати багатство та зробити обличчя білим, як осінній місяць.

До другої категорії належать противники богів. Загальний тон їх гриму — зелений, як у першого типу вешам, проте вилиці мають червоний колір. Окрім п'яти смуг гриму навколо підборіддя, є такі ж над верхньою губою, а також у формі ножа під очима. Окрім того на носі є велика кругла шишка з рисової пасти, яка символізує підступність та злі наміри.

Третя категорія — лісові мешканці, тобто істоти напівдемонічні, напівтваринні. Характерною ознакою цієї групи є густа борідка червоного або білого кольору з конопляних волокон.

Демони жіночого роду виокремлені в групу, так званий вугільний, або чорний, вешам. Окрім чорного гриму, жахливий вигляд цих демонів посилюється вставленими в рота білими іклами.

У сучасному Китаї та Японії збереглися, разом з новими видами буржуазного театру, старовинні форми придворно-аристократичного та релігійного театрів. Живі приклади цих театральних систем можуть надати повного уявлення і про властиві їм форми гриму. Форми гриму придворно-аристократичного театру мають зовсім інше вираження в китайському класичному театрі, який започаткований у X ст., в японському театрі «Но» — XIV ст. Китайський класичний театр має свою особливу, чітко розроблену театральну теорію, відповідно до якої, у суворих рамках традиційної символіки, виконуються варіанти гриму, що мають точну систему умовного зображення.

Складно визначити загальну кількість різновидів гриму, але основних типів налічується 50–60. Асиметрія та симетрія розфарбування відіграють значну роль, причому перша є характерною для негативних гримів, друга — для позитивних.

Зазвичай відоме поєднання кольорів виражає умовний психологічний комплекс. Наприклад, білий та червоний у своєму чистому поєднанні надають позитивну характеристику, якщо до білого фону додаються чорні тони, а до червоного — білі, характеристика стає негативною.

У японському театрі «Но» грим виражається у формі маски. Загалом, різновиди гриму східного театру мають канонізовані форми, умовний та символічний характер зображення.

Проте маска грецького театру надалі набуває іншого значення, ніж обрядова і східного театру. Хоча маска грецького театру зображає людину в узагальнених ідеалізованих формах, які не можуть розкрити з усією повнотою об'єктивну дійсність, проте вона набуває вже певної пізнавальної цінності та стає реалістичною.

Перебільшеними, монументальними формами передаваного типового вираження обличчя маска відповідала загальному патетичному стилю трагедії. Необхідно зазначити, що за умови великих розмірів грецьких театрів, що приховували (згортали) міміку обличчя, тільки підкреслене оформлення обличчя маскою могло бути видимим глядачами, а, втім, лише за допомогою швидкої зміни масок можливим було виконання трьома акторами цілої трагедії, що налічувала іноді до десяти ролей.

Маски хороводної комедії були карикатурними або фантастичними, як і костюми. Іноді комедія намагалася передати в масці портретну карикатуру. Поллукс, котрий залишив перелік типових масок грецького театру — тридцять таких масок.

У комедії Менандра Поллукс використовував близько сорока різноманітних зразків масок, що дозволило до тонкощів диференціювати сценічні типи. Існувало десять типів старців: «благородні», «жовчні», «поважні» та не цілком поважні.

Розрізнялося одинадцять масок юнаків. Особливої тонкості досягла диференціація жіночих масок до сімнадцяти типів.

Каталог масок є, таким чином, наочним підтвердженням складної відпрацьованої системи амплуа, яка властива цілком акторському театру буржуазної драми.

Усе це різноманіття характерів передавалося в масках підкресленням пластичних форм обличчя, забарвленням шкіри, кольором волосся, характером зачіски та прикрас. «Велика кількість зморшок на лобі означала похилий вік, небагато зморшок — серйозний характер, гладке чоло — веселий настрій, зморщене — похмурий. Тісно пов'язані з вираженням обличчя положення брів: насуپлені означали серйозність або печаль, підняті — веселий настрій, закинені — злість. Різниця в положенні брів використовувалася для того, щоб позначати зміну настрою. Ніс не міг слугувати ознакою духовного стану; шляхетний грецький ніс утримувався взагалі в трагедії, і тільки в комедії та сатиричній драмі іноді використовувався кирпатий ніс, а в комедії, окрім того, — замкнений. Ще менше міг характеризувати відритий рот, у будь-якому разі маски мали викривлення рота та ін.

Фарбою, без сумніву, насамперед позначали стать персонажа: чоловічі маски мали темний тон, жіночі — білий. Це був основний тон, до якого для подальшого розрізнення долучалися інші фарби. Здоров'я і сила передавалися смуглим кольором, жіночість — білим, хворобливість — жовтим, хитрість — рудим. Колір волосся голови і бороди відповідав, з одного боку, будові чола, з іншого — кольору шкіри. Старці мали сиве або сивувате волосся; здоров'я в разі нещастя та страждань позначалося темний кольором волосся. Краса — світло-русявим, підступність — рудим».

У римському театрі маска, що зникла через утрату обрядового значення та зі зміною устрою театру, надалі виникає знову і стає необхідною у зв'язку зі збільшенням театральних будівель до грандіозних розмірів. У римських ателанах маска зберігається як елемент не тільки художнього вираження, а й соціальний, оскільки під маскою приховує своє обличчя актор-любитель, повноправний громадянин, який вважає для себе ганебним виступати на підмостках без маски.

У середньовічному театрі, в пізніших виставах-містеріях, маски одягають актори, які грають «ганебних персонажів пекла», маска набуває вигляду «маски диявола». Маски італійської імпровізованої комедії *commedia aell'arte*, які виникли в середині XVI ст., слугують для висміювання різних типів суспільства того часу. «Маска першого старця, — Панталоне, — є карикатурою на деградоване, в епоху економічного занепаду Італії, венеціанське купецтво: його жадібність, економність, недовіра — типові властивості користолюбця — є об'єктом висміювання. Маска другого старця — доктора — карикатура на гуманістичну інтелігенцію, зароджену в епоху реакції, що не знаходила собі застосування в житті та просторікувала в марних роздумах на побутові теми».

Обличчя основних персонажів оформлюються за допомогою масок таким чином: Панталоне має темно-коричневу півмаску з довгою, перебільшеною та кумедної форми борідкою і закрученими вусами; доктор — «жахлива маска, що закриває чоло та ніс, виникла від великої родимої плями, яка потворила обличчя одного з тодішніх законотдавців». Брігелла — «смугла маска — в перебільшеному вигляді засмагле від сонця обличчя жителів Бергамо». Арлекін — «обличчя закрито смугою маски, до якої прикріплена кругла груба борода». Капітан — «виступає з перебільшено нафарбованими вусами». Персонажі коханців і коханок, найближчі класовому ідеалові буржуазії, змальовуються ідеалізованими позитивними рисами, зовнішнє оформлення їх обличчя виражається не в масці, а в гримі (в плані побутової косметики, мабуть, дещо перебільшеною, відповідно до умов театру).

Поряд з маскою як технічним прийомом оформлення обличчя в сучасному театрі слід розрізняти поняття маски як прийому сценічного тлумачення образу, схематично спрощеного, яке, проте, не завжди супроводжувалося оформленням обличчя актора засобами маски.

Такими є, наприклад, роботи В. М. Мейерхольда в його студії (1913–1916 рр.), в яких здійснені спроби використати прийоми гри італійської комедії масок, де образ трактувався як «соціальна маска» [10, с. 105]. Маска — образ, характерний і для перших етапів розвитку самодіяльного театру, де вона була прийомом сценічного тлумачення образу класового ворога (буржуа, піп, кулак та ін.) і тільки частково супроводжувалася оформленням обличчя маскою.

Із розвитком театрального мистецтва маска як принцип оформлення обличчя актора не використовувався. У французькому театрі

кінця XVII — початку XVIII ст. актори, які виступали в трагедіях Корнеля і Расіна, комедіях Мольєра й інших п'єсах того часу, переважно користувалися гримом для прикрашання обличчя, за допомогою прийомів та матеріалів побутової косметики. Жодного прагнення підкреслити гримом конкретні, типові для цього образу риси характеру актори придворно-аристократичного французького театру не мали. Ця тенденція виникла значно пізніше, в епоху Великої французької революції (1789–1799 рр.) з утвердженням реалістичного напрямку в театрі. Французький трагік Тальма, граючи роль Карла IX в однойменній трагедії, уперше загримувався так, щоб стати портретно схожим на образ жорстокого і підступного короля.

Нові методи акторської роботи над створенням ролі: дослідження психологічної характерності, індивідуалізація образу, розкриття внутрішнього світу героя, увага до особливих характеристик зовнішності, — зробили мистецтво гриму частиною акторської творчості.

У театрі кінця XIX — початку XX ст. функції гриму значно ускладнюються порівняно з попередньою театральною системою. Грим, долучений до загальної системи сценічного тексту, водночас стає й елементом створення актором образу. Одним з перших акторів, котрий досконало опанував мистецтво гриму, блискуче використовував прийоми гримування для створення образів Гамлета, короля Ліра, Отелло, Кричинського та багатьох інших, був талановитий трагік В. В. Самойлов.

З подальшим розвитком реалістичних традицій у російському театрі, особливо після того, як на сцені демонструвалися п'єси О. Островського, прийоми виразного життєво-правдивого гриму дедалі більше застосовувалися в театральній практиці.

Заснування Московського художнього загальнодоступного театру в 1898 р. стало новим етапом у розвитку гримувального мистецтва. Виникло таке поняття, як «стиль гриму». Усі етапи в історії МХТ мають свої особливості, виражені в режисурі, грі акторів, сценографії та візуальному вирішенні образів. Кожний етап характеризувався новими вирішеннями і різноманітними прийомами гриму. Прагнення відображати життя в усіх його проявах у МХТ насамперед вплинуло на історичну вірогідність та етнографічну точність гриму. Психологічна характерність та інтерес до розуміння ролі через образ зумовили створення в мистецтві гриму візуального образу, що несе має певне смислове навантаження.

З розвитком нової театральної системи режисерами авангардного театру першої третини XX ст., різноманітним стилістичним вирішень і форм вистав пов'язане й візуальне вирішення образів — відмова від гриму у виставі-мітингу, яскравий грим та маски в спектаклі — грі.

Драматург і теоретик театру Моріс Метерлінк (1862–1949) відкрив ідейно-естетичну прийоми нового напрямку — символізму, що

зумовило виникнення нового прийому — символу — умовного позначення. Залучення до створення сценічного тексту художників різних напрямів — футуризму, конструктивізму, експресіонізму й ін. — збагатило мистецтво гриму новими прийомами та формами.

Мистецтво гриму, як елемент оформлення спектаклю, відображало манеру і стиль художника та прагнення режисера створити свій особливий світ, реалізований у сценічному тексті спектаклю. Пошуки режисерів-новаторів у сфері нових сценічних форм, прийомів акторської техніки, звернення до театральних систем різних країн та епох зумовили використання, окрім гриму, маски та грим-маски. Проте авангардний театр не лише запозичує маски і грим-маски в інших театральних системах, а створює свої маски, надаючи їм нових смислів та значень. Образ будується на узагальненні, гротескному акцентуванні основної характеристики персонажа. Тому персонаж стає або соціальною маскою, або образом-символом, візуальне вирішення якого здійснюється через гротескні прийоми гриму та грим-маски. Грим-маска, що належить до умовного гриму та позбавлена здатності відображати тонкі душевні характеристики персонажа, уможливорює виділити і закріпити соціальні маски в зрозумілій та доступній для глядача формі. У спектаклях режисерів-новаторів грим і грим-маска, будучи засобом створення візуального образу, стають знаком персонажа, визначаючи його соціальний статус та емоційний характер.

Перехідна категорія між маскою та гримом — грим-маска, що широко використовується в сучасній театральній системі, має функцію перетворення актора в персонажа та яскраво виражену знакову природу. Основне завдання гриму, маски, грим-маски — це передати максимально повну інформацію про персонаж, виразити особливості трактування його характеру режисером та актором.

Таким чином, у театральній системі кожен елемент окремо та всі театральні елементи загалом мають знакову природу. Розглянувши грим як знакову систему, можна дійти висновку, що всі його елементи — колір, малюнок, форма зачіски, постижерські вироби — мають певне смислове навантаження. Усі елементи гриму, узагальнені у візуальний образ, утворюють невербальний текст певного ступеня складності, який має бути зрозумілим і правильно прочитаним глядачами. Як елемент сценічного тексту, грим відображає художні та стилістичні особливості вистави.

Усе вищезазначене дозволяє розглядати грим як самостійний факт мистецтва, що має знакову природу, як і інші елементи сценічного дійства.

Дослідження мистецтва гриму в контексті семіотики, яка інтенсивно розвивається, надає гриму можливості не обмежуватися прикладною дисципліною і стати самостійним видом мистецтва, що потребує глибокого та детального вивчення.

Список літератури

1. Анарина Н.О. О драме и театре Мо / Н. О. Анарина. — М. : Искусство, 1979. — 200 с.
2. Барбай Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбай. — Л. : Ленуприздат, 1988. — 201 с.
3. Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи / Е.Б. Вахтангов. — М. ; Л. : Искусство, 1939. — 403 с.
4. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова: научно-популярная литература / Н.М. Горчаков. — М. : Искусство, 1957. — 192 с.
5. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. — СПб. : "Искусство — СПб", 1998. — С. 289–298.
6. Лотман Ю. Семиотика сцены / Ю. Лотман // Театр. — 1980. — № 1. — С. 89–99.
7. Лотмана Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. — СПб : "Искусство — СПб", 1995. — С. 45–56.
8. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда / А. Ю. Ряпосов. — СПб. : ТНИУК РИНИ, 2004. — 287 с.
9. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1962. — 507 с.
10. Уварова И. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и Японский театр / И. Уварова // Мир искусства: Альманах. Вып. 4. — СПб. : Искусство, 2001. — С. 480–529.

Надійшла до редколегії 27.02.2014 р.

УДК [791.41:008]:316.77

ТУРКАВИ МУХАМАД

**МЕДІАТИЗАЦІЯ ТА МУЛЬТИМЕДІЙНІСТЬ ЕКРАННОЇ
КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Досліджуються медіатизація та мультимедійність як феномени сучасної екранної культури. Аналізуються роль екранної культури в інформаційному суспільстві та її значення для розвитку документального кіно.

Ключові слова: екранна культура, медіатизація, мультимедійність, медіапростір, мультимедійна культура, документальне кіно.

Исследуются медиатизация и мультимедийность как феномены современной экранной культуры. Анализируются их роль в информационном обществе и значение для развития документального кино.

Ключевые слова: экранная культура, медиатизация, мультимедийность, медиапространство, мультимедийная культура, документальное кино.

The article researches the mediatization and multimedia as phenomena of contemporary screen culture. Also analyses their role in the information society and importance in the development of documentary film.

Key words: screen culture, mediatization, multimedia, media space, multimedia culture, documentary film.

Сучасна емпірична реальність актуалізує екранну культуру й інтенсифікує процеси, що формують масову свідомість. Нова міфологія, яка породжується магією екрана, започатковує та стверджує щоразу нові моделі людської поведінки в культурі, розміщуючи індивідуальне буття в новій системі соціальних та культурних координат.

Розмірковуючи над тим, що нового містить сучасна екранна культура, необхідно розглянути принципово новий тип спілкування, який ґрунтується на вільному виході особистості в т. зв. інформаційне поле. Доступність і можливість вільного користування інформацією перетворюють медіапростір на місце зустрічі людей, котрі шукають співзвучність у величезній палітрі сучасної світової культури.

Еволюція екранної культури стала предметом особливого вивчення наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. в працях А. Антонова, Ж. Бодрійара, І. Вайсфельда, Л. Воєводиної, Дж. Гібсона, Ю. Лотмана, Г. Маклюена, П. Огурчікова, В. Степанова, Ф. Вебстера та ін. Особливу роль екранної культури в інформаційно-комунікаційних процесах, її дедалі більшу роль у процесах медіатизації суспільства відзначали О. Астаф'єва, М. Бахтін, Є. Волкова, Г. Зіммель, В. Ільганаєва, М. Кастельс, Л. Карвалікс, Н. Кирилова, Т. Піскун, О. Чекушов. У сучасних наукових дослідженнях щодо ролі екранної культури в освітніх процесах акцентують на її мультимедійності, медіаосвітній функції та ролі у формуванні медіаграмотності такі дослідники, як В. Іванов, Л. Найдьонова, О. Обласова, Г. Онкович, Б. Потятиник, Г. Почепцов, Ю. Степанченко, О. Федоров, І. Чемерис.

Сучасна екранна культура має дуальний характер: вона є складовою й водночас системою координат тотального інформаційно-комунікаційного простору, в якому задіяні практично всі культурні системи суспільства. Це актуалізує її вивчення та виокремлює аспект мультимедійності й медіаграмотності, що впливає на особистісну та громадську свідомість суспільства загалом.

Мета статті — дослідити особливості медіатизації та мультимедійності сучасної екранної культури в контексті діалогу культур.

Прискорення процесу масової комунікації та розвитку інформаційного суспільства вплинули на характер і функціонування системи екранної культури загалом. Виявилось, що цей вплив настільки потужний, що нині можна говорити про тенденцію екранної культури до трансформації відповідно до вимог і умов інформаційного простору. Засоби масового тиражування зумовили формування особливого типу реципієнта, котрий визначається як «середньостатистичний глядач» [10, с. 116].

Важливою є ще одна тенденція у сфері сучасної екранної культури: зростання потенціалу інформаційного простору зумовлює збільшення кількості людей, котрі долучаються до активної діяльності в межах цього феномену. Відбувається процес т. зв. розмивання раніше непорушних меж різних культур, що, у свою чергу, ставить під загрозу

соціокультурну функцію діалогу як такого. В інформаційному просторі посилюється частка екранної культури, її значення, оскільки вона обумовлює людину, поширюється на всі компоненти її життєвого простору, що свідчить про розширення частки колективної міфологічної свідомості, яка апелює до образного сприйняття світу. Зазвичай, раціональне подається глядачеві саме у формі художніх образів. Ця модель, насамперед, орієнтує людину на асиміляції поняттєвого й образного. У такому разі спостерігається цілісність поняття суб'єкта та об'єкта, предмета і знака [6, с. 113].

Означені тенденції свідчать про глобальність екранної культури, яка, будучи продуктом глобалізації, а також компонентом і водночас рушійною силою масової культури, стирає межі суб'єктів під час здійснення ними діалогу, що збагачує кожну сторону, не порушуючи індивідуальної сутності. Сучасна масова культура стає типовим явищем глобального інформаційного простору, поступово, але планомірно віддаляється від фундаментальних етнічних, релігійних засад і традицій. Умовою її існування стає інтегроване інформаційне середовище, а відображенням і рушійною силою — екранна культура [1, с. 12].

Мета екранної електронної, комп'ютерної, відеокультури — відкриття нових соціокультурних ніш, освоєння яких класичною культурою неможливе як з технологічних причин, так і через традиційні форми мислення.

Сучасні технології зберігання та передачі масової інформації пов'язані з процесом дигіталізації (англ. «поцифровування»), введенням будь-якого тексту в цифровий формат, який відразу можна «читати» єдиним способом — на екрані домашнього комп'ютера, кінотеатру, телевізора, телефона, ноутбука, планшета. Якщо сигнал у режимі реального часу дешифрує домашній комп'ютерний блок, то він перетворює різноманітні тексти на новий мультимедійний екранний продукт, у якому інтерактивним чином поєднуються звук, зображення, цифри та текст.

Цифрові технології зумовили стрімкий переворот у царині екранної культури. Цифровий спосіб записування, оброблення та передачі інформації — звуків, зображень, текстів, кольору — умовлявив миттєве переміщення на значні відстані великих обсягів інформації практично в первісному вигляді. Таким чином, екранна культура системно й синхронно поєднала звук і зображення, інтонації та рухи, форму і колір. Тому її вплив на чуттєву сторону людини близький до безпосередньо пережитої реальності й пов'язаний із медіатизацією [16, с. 37].

Медіатизація — це процес удосконалення засобів збирання, зберігання та розповсюдження інформації. Здійснення й підтримка цих процесів у суспільстві — основна функція ЗМІ та ЗМК, а в разі розуміння інформації як атрибута — і всього медіасередовища. На думку

Н. Кирилової, «медіатизація є не що інше, як удосконалення або розвиток медіасередовища» [10, с. 89].

Відповідно до цього, можна стверджувати, що саме медіатизація стала основою мультимедійності екранної культури. Згідно з визначенням В. Ільганаєвої, «мультимедійність — це взаємодія візуальних і аудіоефектів під управлінням інтерактивного програмного забезпечення з використанням сучасних технічних і програмних засобів, які об'єднують текст, звук, графіку, фото, відео в одному цифровому поданні» [8, с. 105] .

Щодо понять «медіапростір» та «медіасередовище» існує певна відмінність у їх трактуванні. Медіапростір (англ. «mediaspace») — це електронні умови, в яких групи людей можуть працювати разом, навіть якщо вони не перебувають в одному місці водночас. У медіапросторі люди можуть створювати в реальному часі велику кількість візуальних та звукових середовищ, які охоплюють фізично віддалені площі. Вони також можуть контролювати запис, доступ і відтворення зображень, звуків у цих середовищах [8, с. 96] . Тому поняття «медіапростору» передбачає множини «медіасередовищ» і є глобальнішим.

Н. Кирилова досліджує медіапростір як особливий тип культури інформаційного суспільства, розглядає його як феномен модерну й постмодерну в історичній репрезентації, виявляє потенціал медіа та підкреслює особливу роль медіаосвіти як фактора соціальної модернізації [10, с. 84]. А. Антонов аналізує культуру епохи інформатизації та способи її трансформації, а медіа розглядає як феномен масової культури [1, с. 49]. Таке значення еволюції екранної культури в медіапросторі актуалізує надзвичайно важливе питання медіаграмотності в суспільстві.

Таким чином, медіапростір — це проблемне поле, що є основою інтелектуального розвитку й функціонування гуманітарних, соціальних і комунікативних наук ХХІ ст.

Екранна культура як складова медіапростору нині може розглядатися як засіб: маніпуляції особистістю, що призводить до проблем інфантилізації, невротизації свідомості, нищення етичних та естетичних норм, руйнування системи цінностей у соціумі; інструменталізації та психоексплуатації особистості, що відображається в проблемі типологізації свідомості; фрагментації свідомості особистості, що виявляється в спотворенні та порушенні цілісності знання; розваги, наслідком яких є проблема вільного часу, що вирішується за допомогою ЗМІ й індустрії розваг, запропонованих телебачення та Інтернетом; крім того, означена культура — це засіб: пізнання, що несе інформацію найширшого спектра — про світ, людину; формування індивідуального смислового образу «реального світу», оскільки медіапростір постійно трансgressує, тобто взаємодіє з навколишнім світом, генеруючи таким чином нові сенси, трансльовані за допомогою функціональної системи медіа [13].

Таким чином, з одного боку, медіатизацію екранної культури можна розглядати як джерело інформації, знань; засіб створення культурних та освітніх контактів; фактор всестороннього розвитку та соціалізації особистості. З іншого — як руйнівний чинник конкретної особистості і суспільства загалом. Обидва чинники широко використовуються в економічній, політичній, культурній та науковій сферах. Важливо посилити позитивний фактор і скорегувати негативний, для чого необхідно використовувати ресурси медіа в сучасній системі освіти та навчити людину споживати їх грамотно, фільтруючи зокрема складові медіапростору, яка є провідною на сучасному етапі розвитку інформаційного суспільства, тобто екранну культуру.

Аналіз розглянутих вище дефініцій свідчить, що родовою характеристикою екранної культури є її залежність від технічних винаходів і соціальних умов їх функціонування; системоутворючою ознакою екранної культури є представленість об'єктів в аудіовізуальній динамічній формі [17, с.107] .

Слід зазначити, що екранна культура у своєму розвитку пройшла певні періоди, які необхідно розглянути, вивчаючи сутність її медіатизації та мультимедійності.

Погоджуючись із періодизацією екранної культури А. Прохорова та базуючись на власних дослідженнях, пропонуємо означений феномен поділити на періоди:

1. Аудіовізуального синтезу. Виникнення німого кіно, радіо; звукозапису та мультиплікації; звукових фільмів. Інтенсивний розвиток технічних засобів екранної культури.

2. Електронної революції. Використання електронних технологій — електронного монтажу, комп'ютерних спецефектів, «поцифрування». Виникнення Інтернету.

3. Інтерактивності (як взаємодія глядача із зображенням). Поширення комп'ютерних ігор, телевізійних ігрових приставок. Проникнення інтерактивності в телебачення, відео, Інтернет.

4. Конвергенції. Поява технологій «віртуальної реальності».

5. Нанотехнологій. Розміщення інфосфери у світі індивіда на основі надмініатюризації техніки, що вможливило занурення «іншого» в глобальний інформаційний простір [20, с. 39–40] .

Таким чином, з удосконаленням технічних артефактів екран від білого полотна еволюціонував до дисплея комп'ютера та мобільніших мультимедійних засобів, підвищуючи свою здатність передавати зображення. Це поступово спричиняє стирання меж між реальним емпіричним та ілюзорним світами, що формує, зрештою, особливий тип реальності — віртуальну, створену екранними артефактами.

Сучасна мультимедійна екранна культура, на нашу думку, актуалізує філософську теорію «діалогу культур» М. Бахтіна, розроблення якої продовжив В. Біблер. Дійсно, «культура сьогочасного мислення — це культура «включення» всіх минулих і майбутніх

культур у єдині сходи цивілізації» [2, с. 63]. І саме екранна культура на новому рівні технічних можливостей ефективно сприяє такому поєднанню, створює беспрецедентні можливості для діалогу культур на глобальному, міжособистісному та внутрішньоособистісному рівнях. Медіаосвіта ґрунтується на можливостях «діалогу культур», який дозволяє уникнути національної замкнутості, вийти на рівень зіставлення, порівняльного аналізу. Згідно з теорією М. Бахтіна, це — аналіз проблеми «іншого» [2]. Таким чином, і автор продукту екранної культури, і його споживач повинні стати «іншими» стосовно себе самих, поглянути на себе очима «інших», і через самодетермінацію створити своє нове бачення.

Щодо документального фільму як форми екранної культури, то цей феномен є чи не найефективнішим способом долучення до «діалогу культур», адже це — незамінне першоджерело вивчення тієї складової культури, яка називається «матеріальною» [3, с. 39]. Він — просторово-часова площина, що здатна зафіксувати в кольорі, звуці, русі будь-який період життя країни та її культури; дозволяє репродувати твори інших видів культури.

Слід зазначити, що глобалізація та мультимедійність екранної культури надали документальному кіно можливості знайти нові канали комунікації, а зростаюча роль мережі Інтернет — долучитися до «діалогу». Фільм набуває дискурсивного характеру, тобто нового сенсу, що формується в ньому через відгуки глядачів. Висловлюючи свою думку, залишаючи коментар щодо побаченого, люди вступають у діалог, під час якого вибудовується розсудливе, поняттєве, логічно-опосередковане бачення дійсності. Відкритість і доступність глядачеві сучасного документального кіно забезпечує як тотальну, так і цільову аудиторію. Будь-яке явище, висвітлене в мережі Інтернет, що викликало зацікавленість, «обростає» новим змістом і може викликати суспільний резонанс. Показово, що для документального фільму Інтернет відіграє надзвичайно важливу роль, оскільки значною мірою бере участь у його промоушені, адже невідомо, що телеекран відображає реальність вибірково.

Новим етапом кінопрокату неігрового кіно може повною мірою стати цифрова дистрибуція — система розповсюдження копій фільму може бути передана на будь-якому цифровому носіїві. У такому разі, гіпотетично, будь-який знятий на звичайну камеру фільм можна показати в кінозалі, що надає документальному кіно нового рівня свободи та доступності. Проте виникає питання: чи будь-який відзнятий матеріал, що відображає дійсність, можна вважати документальним кіно; актуалізується естетичний аспект документального фільму та його відповідність медіаграмотності.

Таким чином, зважаючи на вищесказане можна дійти висновку, що під впливом процесів, які характеризують сучасне інформаційне суспільство, екранна культура трансформувалася і стала

мультимедійною, являючи собою надпотужний засіб комунікації. Завдяки широті охоплення, наочності, аудіовізуальній образності, інтерактивності переданої інформації вона здійснює колосальний вплив як на окрему особистість, так і на все суспільство загалом. Мультимедійна екранна культура не просто впливає на систему культури, а й стає її підсистемою, визначає форми і зміст культурних комунікацій, є основою для «культурного діалогу».

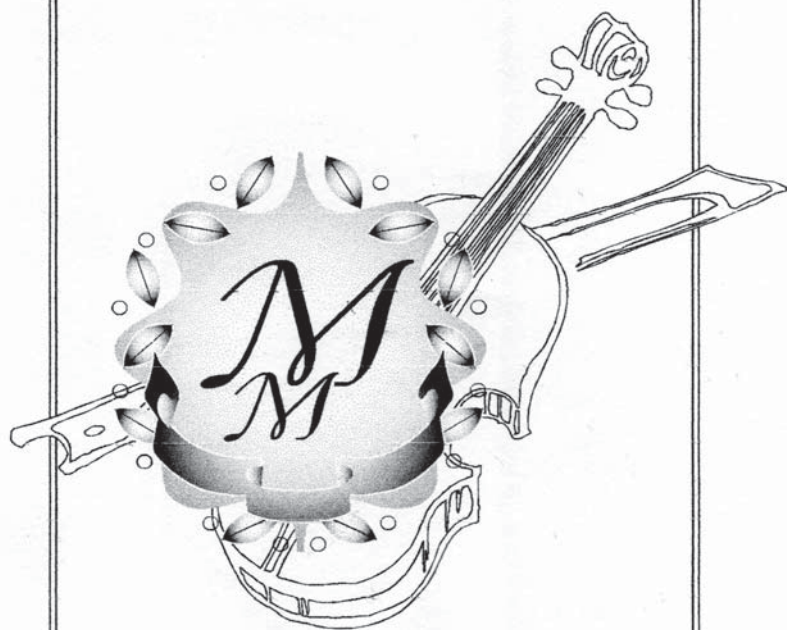
Потенціал екранної культури може реалізуватися в міру того, як культурний сенс почне ставати визначальним системоутворюючим фактором, коли в системі комунікації пізнання та сприйняття «іншого» стануть визначати сенс створення мультимедійного продукту і спрямовувати користувача мультимедійної продукції до підвищення рівня культури. Саме тому предметом подальшого дослідження буде аналіз документального фільму в контексті медіатизації сучасної екранної культури з урахуванням його ролі у формуванні медіаграмотності сучасного соціуму.

Список літератури

1. Антонов А. К. Информационное общество. Основы информационной культуры / А. К. Антонов. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 400 с.
2. Бахтин М. М. Эстетическое наследие и современность / М. М. Бахтин. — Саранск: Изд-во нац. ун-та, 1992. — 167 с.
3. Библер В. С. От наукоучения - к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. — М.: Политиздат, 1991. — 413 с.
4. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М.: Рудомино, 2001. — 173 с.
5. Вайсфельд И. В. Эволюция экрана, эволюция восприятия / И. В. Вайсфельд. // Специалист. — 1993. — № 5. — С. 3–6.
6. Воеводина Л. Н. Мифотворчество как феномен современной культуры : автореферат дис. на соискание науч. степени. докт. философ. наук / Л. Н. Воеводина; Моск. гос. ун-т кул. и искусств. — М., 2002. — 282 с.
7. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию/ Дж. Гибсон // О. И. Логвиненко. — М.: Прогресс, 1988. — 461 с.
8. Ильганаева В. А. Социальные коммуникации. / В. А. Ильганаева. — Х.: Городская типография, 2009. — 392 с.
9. Ильганаева В. А. Інформація та знання в соціально-комунікаційних процесах / В. А. Ильганаева // Освіта регіону. Політологія, психологія, комунікації. — 2009. — № 2. — С. 149–153.
10. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М.: Академический проект, 2005. — 450 с.
11. Костина А. В. Диалектика массового и элитарного в современной культуре: В 2-х ч. / А. В. Костина. — М.: Издательство Московской гуманитарно-социальной академии «Социум», 2009. — 346 с.
12. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. — 272 с.
13. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. / пер. с англ. В. Г. Николаева. — М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007. — 464 с.

14. Новикова А. А. Медиаобразование в контексте теории «диалога культур» / А. А. Новикова // Проблемы образования студентов гуманитарных вузов в свете развития современных информационных технологий. — Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2001. — С. 69-70.
15. Огурчиков П. К. Экранная культура как новая мифология: на примере кино: автореферат дис. на соискание науч. степени. докт. культурологии / П. К. Огурчиков; Моск. гос. ун-т кул. и искусств. — М., 2008. — 287 с.
16. Огурчиков П. К. Интернет-культура и интертекстуальность. От интертекста к гипертексту / П. К. Огурчиков // Гуманитарные и социально-экономические науки. — 2007. — № 1 — С. 37-40.
17. Огурчиков П. К. Проблемы языка экрана в условиях глобализации / П. К. Огурчиков // Мир и согласие. — 2007. — № 1. — С. 62-67.
18. Пензин С. Н. Медиаобразование и диалог культур / С. Н. Пензин // Вестник ВГУ. Сер. «Гуманитарные науки». — 2004. — № 2. — С.124-132.
19. Прохоров А. Ф. Уроки искусства: Очерки об учебном телевидении / А. Ф. Прохоров. — М.: Педагогика, 1985. — 104 с.
20. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / Ф. Уэбстер. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 400 с.
21. Федоров А. В. Медиаобразование и медиаграмотность / А. В. Федоров. — Таганрог: Изд-во Кучма, 2004. — 340 с.
22. Чекушов А. А. Медиапространство: проблемы ценностного взаимодействия субъектов / А. А. Чекушов. — Екатеринбург: Академ. проект, 2007. — 509 с.

Надійшла до редколегії 26.02.2014 р.



*Музичне
настєцтво*

Й. БРАМС ЯК НАСТУПНИК ІДЕЙ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ

Розглядається творчість Й. Брамса як наступника художньо-естетичних ідей музичного романтизму.

Ключові слова: музичний романтизм, творчість Й. Брамса, художньо-естетичні ідеї.

Рассматривается творчество Й. Брамса как продолжателя художественно-эстетических идей музыкального романтизма.

Ключевые слова: музыкальный романтизм, творчество Й. Брамса, художественно-эстетические идеи.

The creative work is seen as a successor to Brahms artistic and aesthetic ideas of musical romanticism.

Key words: musical romanticism, Brahms creativity, artistic and aesthetic ideas.

Ідея збереження заповітів великих попередників пронизує всю творчу діяльність Й. Брамса. Його мистецтво, яке успадкувало романтичний психологізм Р. Шумана, насичене природністю пісенного дихання шубертівської музики. В естетиці Й. Брамса, в самому його світосприйнятті можна знайти багато ознак класичного і, навпаки, в музичній мові композитора, в драматургії його творів, безумовно, віддзеркалюються романтичні тенденції.

Це пояснюється тим, що в нових історичних умовах — в епоху романтизму — об'єктивно не можна досягти гармонійності світовідчуття віденських класиків. У творчості Й. Брамса набули своє продовження музичні традиції не лише великих класиків, а й видатних представників романтизму, таких як Ф. Шуберт та Р. Шуман.

У сучасному музикознавстві композиторська спадщина Брамса висвітлена в багатьох наукових працях, присвячених, насамперед, розкриттю жанрово-стильових, аналітико-композиторських, біографічних питань. Серед них: монографії Г. Галя, К. Гейрінгера, Ф. Грассбергера, С. Рогового, К. Царьової; дисертації О. Бондурянського, А. Гусевої, О. Мрєвлова, Р. Новикової, І. Польської, Я. Торгана, І. Хромової, К. Царьової, М. Шавінера, Т. Бочкової, А. Антонової, Ж. Лавеліної; праці Б. Асаф'єва, І. Соллертинського, В. Фуртвенгелера, В. Вассіна-Гросман, А. Климовицького, М. Масгрейва тощо.

Утім, в українському мистецтвознавстві загальне значення творчості Брамса понині є недостатньо розкриті в аспекті спадкоємності та мінливості мистецьких традицій. Саме це і визначає суттєву актуальність та новизну цієї статті, метою якої є спроба осмислення ролі Брамса як наступника ідей музичного романтизму.

Об'єкт дослідження — композиторська спадщина Брамса, а його предмет — утілення у творчості композитора художньо-естетичних ідей музичного романтизму.

Творчість Ф. Шуберта була предметом поклоніння Й. Брамса упродовж усього життя. Яскравим свідченням пієтетного ставлення композитора до його великого попередника є, наприклад, фрагмент з одного з листів Брамса, адресованого його другові А. Шубрінгу: «Моя любов до Шуберта серйозна саме тому, що вона — не тимчасове захоплення. <...> Чи є ще геній, подібний йому, котрий так сміливо та впевнено підноситься до небес, де перебувають тільки найвеличніші» [8, с. 127].

Великою відданістю шубертівському генію пронизані й інші слова тридцятилітнього Й. Брамса, котрий у вересні 1862 р. вперше потрапив до «музичного Риму»¹ [11, с. 5]: «Священна для нас пам'ять про великих музикантів <...>. Особливо це стосується Шуберта — здається, що він ще живий! Зустрічаєш нових людей, котрі говорять про нього (Шуберта — Я. К.) як про старого, доброго знайомого, і бачиш нові твори, про існування яких не здогадувався <...> Рукопис «Лазаря»² так і підбиває мене на це» [8, с. 124].

Слід зазначити, що Й. Брамс (як свого часу Ф. Ліст та Р. Шуман) зробив чималий внесок до «нової хвилі» шубертівського ренесансу, насамперед, завдяки своїй дослідницькій діяльності. Свідченням безмежної турботи та збентеженості за долю, наприклад, рукописних творів Шуберта позначені слова Брамса, адресовані його другові, відомому швейцарському видавцеві Я. М. Рітеру-Бідерману (1811–1876): «Зовсім нещодавно, притому нечувано дешево, тут (у Відні — Я. К.) продавали цілу купу його (Шуберта — Я. К.) неопублікованих творів (велике щастя, що їх, з моєї легкої руки, придбало Товариство). А скільки їх ще розкидано по світу, в колекціях приватних осіб, котрі або оберігають свої скарби, немов дракони, або безтурботно прирікають їх на загибель» [8, с. 135].

Один із найавторитетніших радянських дослідників шубертівської творчості П. О. Вульфійус зазначав, що «... і за світосприйняттям, і за стилем Шуберт є «найкласичнішим» серед усіх романтиків. Він неймовірно швидко сприйняв та разюче невимушено зжився з класичними прийомами та засобами виразності» [2, с. 11].

Осягнення класичних традицій у контексті музичного мистецтва романтизму дозволило дослідникам, зокрема П. О. Вульфійусу, говорити про «проміжний характер» [2, с. 10] положення Шуберта в музичному мистецтві, акцентуючи при цьому на особливій

¹ Це надане М. Кальбеком визначення Відня насправді дуже точно та лаконічно характеризує особливе значення для Брамса цього міста з його надзвичайно багатою музичною історією.

² Й. Брамс знайшов невідомий рукопис ораторії «Лазар» Ф. Шуберта. Отже, завдяки Брамсу і саме під його керівництвом 27 березня 1863 р. — через більше ніж сорок років після написання ораторії — відбулася її прем'єра.

органічності симбіозу класичних і романтичних тенденцій¹. Означена П. О. Вульфійусом шубертівська органічність поєднання класичного та романтичного стала характерною ознакою і музичного стилю Й. Брамса. Невипадково в багатьох працях, присвячених творчості Брамса, доволі часто подається схематична формула: «... класик за формою, романтик за змістом» [2, с. 11]. Дійсно, в самій художній естетиці, світосприйнятті Й. Брамса немало ознак класичного, і, навпаки, в його музичній мові, композиції, драматургії творів — неомінімний прояв романтичних тенденцій.

Й. Брамс, усоблюючи «класичну» тенденцію, водночас належить до історичного контексту романтизму як мистецтва, яке проявляється в емоційно-психологічній сфері. Класичне та романтичне взаємодіє у творчості Брамса і в умовах певного протистояння, і нестійкої рівноваги, й, нарешті, цілковитої гармонії. За словами К. Гейрінгера, саме в Брамса «...створюється рідкісне, можна сказати, єдине положення, коли митець душою і серцем належить до романтизму, завдяки внутрішній необхідності також тяжіє і до класики» [3, с. 355]. Відтак, можна стверджувати, що діалектична єдність класичного та романтичного є константою брамсівського мистецтва.

Вплив шубертівських традицій у творчій діяльності Й. Брамса проявляється як на художньо-естетичному рівні, так і в межах жанрової системи.

Про своєрідне «шубертіанство» у вокально-інструментальній творчості Брамса можна говорити в багатьох аспектах. По-перше, композиційні принципи, сприйняті Брамсом у пісенній естетиці Шуберта. По-друге, вплив шубертівської лірики у виборі таких текстів, зміст котрих почасти перегукується з поетичними джерелами його пісень. І, нарешті, вплив шубертівського стилю в деяких суто музичних елементах: мелодика брамсівських пісень інколи «запозичує» в Шуберта виразні та характерні звороти, мелізми, типові кадансові формули тощо.

Окремо слід сказати і про безперечно важливий процес «формотворчості» у вокальних творах Брамса, який виявляє стійкі традиції, успадковані композитором від Ф. Шуберта.

Сам Брамс був переконаний, що немає такої пісні Шуберта, в якій «...неможливо було б чого не навчитись» [10, с. 215]. На думку І. Д. Михайлова, переважання означеного типу музичної форми в брамсівських піснях є «...своєрідною рівнодіючою двох музично-естетичних тенденцій: постійне тяжіння композитора до народно-пісенного звукового ідеалу та принципу варіаційного розвитку в композиційному методі Брамса» [6, с. 12]. На нашу думку, така

¹ В аналізі зазначеного аспекту П. Вульфійус ґрунтується на деяких тезах, озвучених свого часу відомими західними музикознавцями В. Феттером та А. Ейнштейном, зокрема на визначенні Ф. Шуберта як «романтичного класика».

прихильність Брамса до строфічної пісенної форми дозволила композиторові з найбільшою повнотою та багатогранністю розкрити цього композиційного методу.

Продовженням шубертівської традиції є принциповість рівнозначності та глибокої єдності вокальної та фортепіанної партій. Зумовлене загальною інтонаційною основою, яка містить, наприклад, рух звуками акорду у вокальній партії та мелодизовану фігурацію у фортепіано. Досвід певної індивідуалізації фортепіанної партії в шубертівській пісні «увібране» Брамсом. Проте, майже в кожній його пісні трапляється поєднання ознак фактури, яка походила від побутового музикування (зокрема й від пісень XVIII ст., що записувалися на двох рядках), і вищезначена поліфонізація музичної тканини.

Українська дослідниця Н. В. Інютючкіна, аналізуючи вокальний цикл Й. Брамса «П'ятнадцять романсів з «Магелони» Л. Тіка», зазначає не тільки на традиційні композиційні прийоми, а й новації, які досягнуті композитором в царині вокально-фортепіанного ансамблю. Науковець зазначає, що так само, як оркестр в опері, фортепіано відіграє провідну роль «...у здійсненні інтонаційно-драматургічної ідеї, насичується найскладнішими прийомами віртуозно-піаністичної техніки і поєднує в собі акомпануючу, ансамблеву, сольну, звукозображальну та інші функції» [4, с. 14]. На думку Інютючкіної, цикл Брамса «...накреслив шлях до подальшого розвитку жанру у формах моноопери та вокального циклу з оркестровим супроводом» [4, с. 14].

Знаходячи певну рівнодіючу силу між текстом та музикою, композитор «перетворює» його наново, повністю транспортуючи мову слів у мову власної музики. Саме тому, напевно, Брамс почасти брав як приклад абсолютні поетичні шедеври або тексти з яскраво втіленою індивідуальністю. Певне тяжіння до народної пісні (німецької або перекладеної з інших мов), віршів у народному стилі Г. Шмідта або К. Рейнгольда (псевдонім К. Р. Кестліна) можна простежити особливо в останніх творах Брамса. Утім, поетичні твори великих німецьких поетів XVIII-XIX ст. — Й. Гете, Й. Ейхендорфа, Е. Меріке, Е. Шторма — у всій брамсівській пісенній творчості можна перелічити «по пальцях».

Музика, в розумінні Брамса, з одного боку, повинна сприяти виразності та точності музично відтвореного слова, з іншого — оформлюватись у мелодію, тему, бути здатною до самостійного зростання та розвитку фрази, щоб не перетворитися на безформний речитатив. Цей композиторський метод Брамса вкотре підтверджує концептуальність художньо-естетичних засад його мистецтва, а саме розуміння музики передусім як Абсолютного мистецтва.

Слід зазначити, що попри очевидні зв'язки Брамса з пісенною творчістю Шуберта, пісні першого позначені індивідуальними композиторськими особливостями. Відомий радянський науковець В. Васіна-Гроссман, досліджуючи вокальну творчість Брамса, зауважує, що

«...Брамс-лірик вирізняється, передусім, своєрідним «тонусом» творчості» [1, с. 250]. На думку музикознавця, на противагу Шуберту, пісні Брамса «нечасто мають форму безпосереднього висловлювання, здебільшого це пісні-роздуми, іноді лірично-мрійливі, <...> стримані та строгі» [1, с. 250].

Вокальна музика була для Брамса своєрідною творчою лабораторією, в якій він «перевіряв» можливості передавання ідейно-глибинного задуму доступними, зрозумілими засобами виразності, удосконалював прийоми контрапунктного розвитку. Упродовж усієї композиторської діяльності Брамса пісня безперервним потоком проходила крізь його творчість. Ще в 1857 р. Брамс писав Іоахіму: «Пісня нині розвивається зовсім неправильним шляхом, тому необхідно, щоб ідеал увійшов у свідомість. А для мене — це народна пісня» [10, с. 38].

Роль пісні у творчості Брамса складно переоцінити, вона для композитора стала не просто жанром, а матеріалом, мовою, емоційно-змістовною базою. Пісня як жанр, набуваючи значення пісенності як стилістичного, композиторського принципу, стає новим внутрішнім джерелом виразності. Лірична спрямованість задуму, яка оновлює традиційну класичну форму в її сутності, передбачає такі засоби: пісенність тематизму і принципи розвитку, розгортання в їхньому специфічно інструментальному перевтіленні, — це є основою творчості Брамса як митця чудових зразків не лише вокально-інструментальної, а й камерно-інструментальної та симфонічної музики. І в цьому композитор продовжує шубертівські традиції пісенного симфонізму з його ліричною природою.

Синтез епічних та романтичних тенденцій, який, за словами І. І. Польської, був притаманний шубертівському світовідчуттю і відбувався «...на рівні наявності та відсутності часової дистанції стосовно об'єкта оповідання, кристалізації та мінливості форми, специфіки сюжетності та сюжетної форми» [7, с. 14], набуває втілення і у творчості Брамса, зокрема у своєрідному переосмисленні фольклорних жанрів крізь призму власної композиторської індивідуальності та романтичного світосприйняття.

Окремо слід сказати і про шубертівську традицію віденської «Hausmusik», яка особливим чином утилізулася у творчості Брамса.

Даниною шубертівському Відню стали, наприклад, вальси для фортепіано в чотири руки ор. 39 Брамса, звернені до численних любителів музики¹. Вони стали першим кроком Брамса до фортепіанної мініатюри, до якої композитор, продовжуючи шубертівську лінію, прийшов крізь поетизацію побутового жанру. Коло образів з тонкою диференціацією відтінків ніжної меланхолічної лірики й інколи захо-

¹ Друк у 1864 р. у видавництві Рітера-Бідермана декількох варіантів вальсів: для фортепіано у дві та чотири руки, а також у полегшеному перекладі.

пливою скерцозністю, лаконічність та чіткість форми — усе це передувало виникненню брамсівських інтермеццо та капричіо. Цікаво, що один із найулюбленіших поетів Брамса Клаус Грот¹ у своїх листах до композитора часто замінює «домашнє музикування» словом «брамсувати» («brahmсен») [8, с. 424], при цьому неодмінно акцентуючи на сердечності та дружньому єднанні під час ансамблевого виконання творів — «це сердечне брамсування» («es wird weidlich gebrahmst werden») [8, с. 424].

На нашу думку, певна підміна понять, здійснена К. Гротом, має своє пояснення, оскільки камерно-вокальні (камерно-інструментальні) твори Брамса стали своєрідним уособленням «романтичної ансамблевості» [7, с. 25]. Як форма спільного музикування набула розквіту в австро-німецькій культурі XVIII-XIX ст., зокрема у творчій діяльності Ф. Шуберта². На думку І. І. Польської, саме у Ф. Шуберта означена ансамблевість набула «неповторно душевного, людського образу, високого духовного ритуалу, особливої філософії сердечного спілкування, створення атмосфери довірливої близькості та єднання» [7, с. 25].

Окремо слід сказати й про визначальну і доленосну роль Р. Шумана в житті та творчості Й. Брамса.

Особисте знайомство з Р. Шуманом мали доленосне значення для Брамса, оскільки вона не тільки відкрила йому шлях до музичного життя Німеччини, а й зумовила подальшу творчу еволюцію Брамса.

Багато із сучасників Брамса згодом говоритимуть про нього, як про композитора, що йде по вже прокладеному шляху. «Плететься в хвості Роберта Шумана», — так характеризував його Вагнер. Насправді, пафос брамсівського мистецтва полягав у збереженні шуманівської традиції.

Зазначимо, що виникнення відомої шуманівської статті мало й певну «негативну» складову. На думку відомого німецького дослідника Л. Фіншера, «...проголошення Брамса як музичного Спасителя спричинило те, що професійний світ почав відразу скептично спостерігати за розвитком раніше невідомого Брамса, а сам він опинився під гнітом очікування» [9, с. 171].

¹ К. Грот (1819-1899) — видатний німецький поет, один із найближчих друзів Й. Брамса. На вірші Грота написана чимала кількість вокальних творів Брамса, такі, наприклад, як: ор. 59 №3,4,7,8; ор. 63 №7-9; ор. 66 № 1-2; ор. 97 №5; ор. 104 №5, ор. 105 № 1; ор. 106 № 3; ор. 44 №9; «Regenlied» для голосу з ф-но (більшість з них стали та продовжують залишатися найвідомішими піснями Брамса).

² Знамениті шубертіади та шубертівські вечори, обов'язковим компонентом яких було камерне ансамблеве музикування — інструментальне і вокальне. У ньому брали участь сам Ф. Шуберт та його численні друзі — професійні музиканти та любителі.

Напевно, ситуація ускладнювалася ще й тим, що зустріч із по-дружжям Шуман і їхня доля справили на Брамса велике емоційне потрясіння і, як відомо, «перевернули» його творче й особисте життя. Багато ранніх творів — камерного жанру, пісні, ймовірно, навіть твори для оркестру, — були ним знищені. Творча спадщина раннього періоду була доволі небагатою для композитора, котрий з найавторитетніших вуст був проголошений Месією.

Проте звернення Брамса до композиторської спадщини самого Р. Шумана спостерігають протягом усього його творчого шляху: від скерцо Сонати *f-moll* до Рапсодії *op. 119*, від ремінісценцій до навмисного цитування (початкова інтонація «Арабески» в тріо Балади *g-moll op. 118*), варіації на тему Шумана *op. 9* («варіації на його тему, присвячені їй»), варіації для фортепіано в чотири руки на тему Шумана *op. 23* позначені пристрасним бажанням не просто зберегти образ великого вчителя, а й принципи його драматургії.

Варіаціями *op. 23* Брамс намагається продовжити музичне життя шуманівських образів, унеможливити їх зникнути в безкінечному обрії музичної історії. Уже наприкінці життя Брамс писав Фантазії для фортепіано *op. 116* (три капричіо і чотири інтермецо) як своєрідну посвяту шуманівському генію. Від епілогу Варіацій *op. 9*, Четвертої балади *op. 10*, майже точно відтворюючої фактуру та мелодію початкової пісні, Інтермецо *h-moll op. 119*, де образ «розчиняється» в характернішому брамсівському елегійному висловлюванні продовжується глибока прихильність та відданість Брамса образіві кумира його юності.

Для Брамса творчість Р. Шумана стала своєрідним катехізисом романтичного стилю. Передусім характерним є мелодизм Шумана, який рішуче ввібрався в численні твори. Наприклад, три перші фортепіанні сонати композитора. У них подана достатня кількість прийомів мелодій у шуманівському стилі: від пісенних, ліричних (Перша соната) до «флорестанівських» (Третя соната: скерцо і фінал). Зазначимо, що це було не лише беззавітним продовженням творчого шляху Шумана, а радше — слугувало своєрідною відправною точкою у власній творчості.

Безпосереднім утіленням брамсівської «шуманіани» стали Варіації *op. 9* на тему Шумана¹ і балади *op. 10*. Брамсівська лірика в цих творах «говорить» почасти шуманівською мовою, тільки поступово можна спостерігати індивідуальну інтонацію. Також від Шумана запозичене бажання до ліричного завершення циклу, особливо в композиційному та драматургічному аспектах варіацій. У Варіаціях *op. 9* викристалізовується ще одна важлива особливість творчості композитора, а саме — намагання «перевірити алгеброю гармонію» [10, с. 72]. Невипадково Р. Шуман, отримавши варіації Брамса, зазначав: «Про те, що ти заглибився в дослідження контрапункту, свідчить

¹ Темою для варіацій стала п'єса №1 з «Листків з альбому» для фортепіано.

кожна твоя варіація» [10, с. 72]. Слід зазначити, що саме Шуман укавав Брамсу на важливість опанування контрапунктичної техніки для досягнення справжньої композиторської майстерності.

Й. Брамс відіграв величезну роль у продовженні заповітів шуманівського мистецтва, зокрема причетність композитора до підготовки Повного зібрання творів Р. Шумана. Дієва участь Брамса в цьому проєкті розпочалася з початкового імпульсу й організації редакторського процесу й ретельним корегуванням конкретних творів.

Готуючи в лютому 1878 р. до виходу друком шуманівський «Карнавал», Брамс зробив значну частину редакторської роботи. Виправлення Брамса здійснені на основі порівняльного аналізу з паралельними місцями в тексті (стосується, передусім, фразування, ліг, виставлення випадкових знаків тощо). У грудні того ж року Брамс надіслав Кларі результати коректури «Фантастичних п'єс», а в продовженні правки «Карнавала» перевіряв уважно всі фермати, темпи, агогічні вказівки. Також Брамс відкоригував «Фантазію» ор. 17, Сонату для фортепіано f-moll та ін.

Кульмінацією редакторської діяльності композитора стало видання першої версії Симфонії d-moll Шумана. Він був ініціатором проєкту і доклав немало зусиль для його здійснення. Перешкоди, з якими він зіткнувся, були переважно морально-етичними: К. Шуман була проти видання творів, відхилених самим Р. Шуманом. Тому Брамс, щоб переконати Клару в необхідності опублікування цієї симфонії, вирішив звернутися за підтримкою до авторитетних колег, таких як Г. фон Херцогенберг та Ф. Вюльнер. Утім, незважаючи на численні обговорення, К. Шуман так і не дала згоди на опублікування. Перша редакція симфонії була підготовлена до друку Брамсом і Вюльнером і опублікована в додаткові до повного зібрання творів Шумана. С. І. Роговий зазначає, що «сам факт її (симфонії — Я. К.) видання став важливим етапом у музичній текстології, з цього моменту публікація незакінчених версій творів стало легітимною практикою» [8, с. 366].

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що музика Р. Шумана стала для Брамса справжнім одкровенням, значно вплинула на його творчість. Це була частина тієї західноєвропейської музичної культури, котра сформувала Й. Брамса. Але в нових художньо-історичних умовах «шуманізми» — важлива основа композиторського стилю Брамса — втілилися в його музиці дещо своєрідно, тому цього композитора аж ніяк не можна назвати просто наслідувачем та продовжувачем Шумана. При цьому романтичні музичні образи, які є висхідними у творчості Шумана, поєднуються в Брамса з опорою на великі класичні традиції.

У художній естетиці композитора, його світосприйнятті немало ознак класичного і, навпаки, — у його музичній мові, композиції, драматургії творів неодмінно проявляються романтичні тенденції.

Й. Брамс уособлюючи «класичну» тенденцію, водночас належить до історисного напрямку романтизму як художнього стилю, що розкриває себе, насамперед, в емоційно-психологічній сфері.

Дослідження історичної ролі творчості Й. Брамса як зберігача культурної традиції в контексті сучасної мистецько-культурологічної ситуації надає підстав стверджувати, що вирішення обраної проблеми створює необхідну основу для подальших наукових досліджень. Охоплюючи минуле і сучасність, різні художні традиції та історичні епохи, такі проекти, на нашу думку, кореспондують з інноваційними концепціями культурології та мистецтвознавства ХХІ ст.

Список літератури

1. Васина-Гроссман В. «Строгая лирика» Брамса / В. Васина-Гроссман // Романтическая песня 19 века. — М. : Музыка, 1966. — С. 234–273.
2. Вульфийс П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта (на материале инструментальных ансамблей) / П. Вульфийс. — М. : Музыка, 1974. — 83 с.
3. Гейрингер К. Иоганнес Брамс : монография / К. Гейрингер. — М. : Музыка, 1965. — 430 с.
4. Інюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. «Муз. мистецтво» / Н. В. Інюточкіна; Харк. держ. універ. мистецтв ім.І. П. Котляревського. — Х., 2010. — 19 с.
5. Йеннер Г. Человек. Учитель. Художник / Г. Йеннер ; пер. с нем. и вступ. ст. С. И. Рогового // Музык. акад. — М., 1998. — №1. — С. 210–219.
6. Михайлов И. Д. Песенное творчество И. Брамса : автореф. дис. канд. искусствовед. : спец. 17.00.02. «Музык. искусство» / И. Д. Михайлов; Ленинград. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1987. — 22 с.
7. Польская И. И. Поэтика фортепианных дуэтов Ф. Шуберта : монография / И. И. Польская. — Х. : ХДАК, 1998. — 80 с.
8. Роговой С. И. Письма Брамса / С. И. Роговой. — М. : Композитор, 2003. — 635 с.
9. Финшер Л. Песни Брамса / Л. Финшер ; пер с нем. С. И. Рогового // Музык. акад. — 1999. — №3. — С. 217–222.
10. Царева Е. М. Иоганнес Брамс : монография / Е. М. Царева. — М. : Музыка, 1986. — 383 с.
11. Kalbeck M. Johannes Brahms / M. Kalbeck. — Berlin, 1908–1910. — Bd. II. — 487 s.

Надійшла до редколегії 19.02.2014 р.

УДК [792.54:782.1]:821.161.2-1 ШЕВ.

В. Ф. ХАРИТОНОВА

ТВОРЧИСТЬ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В ОПЕРНОМУ ЖАНРІ

Досліджуються оперні твори, написані за мотивами поезії Т. Г. Шевченка.

Ключові слова: композитор, опера, жанр, виконавці.

Исследуются оперные произведения, написанные по мотивам поэзии Т. Г. Шевченка.

Ключевые слова: *композитор, опера, жанр, исполнитель.*

The following work provides examination of operatic works by Taras Shevchenko's poetry.

Key words: *composer, opera, genre, performers.*

Мета статті — ознайомити професійних музикантів та аматорів з оперними творами, написаними за мотивами поезії Т. Г. Шевченка.

«Шевченко є одним із наймузикальніших поетів світу», — визначає шевченківський словник [5, с. 15].

Його поезія надихала і надихає до творчості представників різних композиторських шкіл, котрі інтерпретують його вірші у своєрідних музичних образах, формах і жанрах.

Від природи музично обдарований Шевченко знався на нотній грамоті, гарно співав — мав м'який, чистий, приємного тембру голос (тенор або баритон з високими теноровими нотами), тонкий музичний слух, умів грати на гітарі. Поет зберігав у пам'яті значну кількість народних пісень, мелодій, був обізнаним із професійною музичною творчістю. З його повістей постають яскраві картини музичного життя того часу. Оперні та балетні вистави, концерти він почав відвідувати в 30-х рр. XIX ст. в Петербурзі. Він був серед перших слухачів опери М. Глінки «Іван Сусанін», слухав у виконанні композитора уривки з опери «Руслан і Людмила», знав О. Даргомижського, М. Мусоргського, товаришував із С. Гулаком-Артемовським, добре знав музику західноєвропейських композиторів, слухав опери Россіні, Мейєрбера, Вебера, Белліні, Верді, Моцарта, Бетховена, Шопена та ін. Слухав видатних виконавців того часу. Навіть такий стислий список з художніх творів Т. Г. Шевченка, присвячених музиці (записи в «Щоденнику», повістях «Музыкант», «Близнецы», «Прогулка с удовольствием и не без морали» та ін.), свідчить, що поету подобалась опера. Як приклад можна навести його лист з Нижнього Новгорода друзям (13 жовтня 1857 р.) до Петербурга, де він, розповідаючи про те, як слухав оперу «Вільгельм Тель», додає: «Каковы теперь спектакли в Питере, на Большом театре? Хоть бы одним глазом взглянуть, одним ухом послушать» [10, с. 260]. У 1843 р. під час перебування в Яготині в Репніних Т. Шевченко навіть збирався створити лібрето опери, музику до якої мав написати композитор-аматор П. Селецький, та задум цей не здійснився. Однак поезія Т. Г. Шевченка стала основою для багатьох оперних творів, що демонструються на сцені у ХХІ ст.

Творчості Т. Г. Шевченка в оперному жанрі і присвячено пропонувану розвідку.

Першим композитором, котрий звернувся до образів творів Т. Г. Шевченка на оперній сцені, створивши в 1891 р. оперу «Катерина», був М. А. Аркас (1852–1909). Лібрето склав сам композитор за однойменною поемою, але текст скоротив і ввів нового

персонажа — Андрія. Основний зміст — історія звичайної сільської дівчини, звабленої і покинутої офіцером, яку батько з ганьбою вигнав з рідної оселі, і вона накладає на себе руки. Паралельною сюжетною лінією показана любов до Катерини односельчанина Андрія. Національний колорит у музиці створює інтонаційна близькість до українського народного фольклору й уведення автентичних народних мелодій («Журавель», «Ой на горі, на горі» та ін.). Завдяки простоті викладу й мелодійності оперу легко й зручно співати, в XIX і першій половині XX-го ст. її долучено до репертуару на українській і російській сценах. Уперше поставлено 2 грудня 1899 р. у Москві членами Товариства російсько-українських артистів під керівництвом М. Кропивницького (диригент — М. Васильєв, художник — М. Денисов). Партію Катерини виконувала Є. Ратмірова. 14 серпня 1899 р. відбулася прем'єра в Києві у виконанні тієї ж трупи, були вистави в Одесі, Петербурзі, Миколаєві, Кракові, Варшаві, Москві, Львові, Харкові й інших містах [2, с. 133].

Одна з перших виконавиць партії Катерини М. І. Литвиненко-Вольгемут пригадує: «У січні 1912 р. йшла в нас (Київському театрі М. Садовського — прим.авт.) опера «Катерина». Мені припала головна роль. Ознайомившись з партитурою, я розгубилась. Мене налякала складність і глибокий драматизм образу Катерини. Він дуже відрізняється від образів Наталки в опері «Наталка Полтавка» і Оксани із «Запорожця за Дунаєм», що їх я співала раніше. Ті образи проходять через усю виставу закінченими й незмінними. Інший образ Катерини. Він ніби народжується на сцені, живе своїм багатогранним життям і вмирає, коли опускають завісу в останньому акті. В першому акті Катерина щаслива, безтурботна, сповнена любові, надій, мрій про майбутнє. А закінчується опера трагедією, Катерина гине.

Роль Катерини я зіграла в театрі М. Садовського кілька десятків разів: у 1918, 1920, 1921 рр. В 1925 році грала Катерину на сцені Харківського театру опери і балету» [11, с. 418].

До фундаментальної праці «Український радянський театр» увійшла розповідь про виставу «Катерина» за М. Аркаса у Вінницькому музично-драматичному театрі в 1956 році, в якій головну роль Катерини виконала М. Свірска. Присутній на виставі І. С. Козловський високо оцінив співачку й запросив працювати до Большого театру в Москві. Але через сімейні обставини співачка переїхала до Харкова, де й грала на сцені Харківського театру музкомедії до самої смерті [13, с. 583].

До історії театру також увійшла постановка ХАТОБу ім. М. Лисенка 1964 р., де Т. Бурцева блискуче виконала роль Катерини (диригент — А. Калабухін, режисер — Ю. Леков, художник — К. Бринцев, хормейстер — Є. Конопльова, балетмейстер — В. Гудименко). Опера демонструвалася в редакціях Г. Таранова (музичній) та Д. Бобири (літературній), для вистави оперної студії Київської консерваторії

1956 р. Роком пізніше в цій же редакції оперу «Катерина» поставили в Київському театрі опери і балету — диригент Я. Карасик, режисер В. Склярєнко, художник О. Волненко, головну партію виконувала А. Жила [2, с. 133].

На думку І. Кочерги, поеми Шевченка містять у собі якусь могутню, хоча й приховану драматичну енергію, що владно вимагає свого втілення в сценічних образах.

Одним з найвизначніших творів Шевченка є поема «Гайдамаки».

У 1920 р. в Києві, а в 1924 р. в Харківському театрі «Березіль» (театрі ім. Т. Г. Шевченка) відбулася прем'єра вистави «Гайдамаки». Афіша сповіщала: «Гайдамаки» — поема на три картини з прологом і епілогом, інсценізація та режисерська розробка Л. Курбаса, художник А. Петрицький, музика М. Глієра, М. Лисенка, Н. Прусина, К. Стеценка».

Тогочасна критика називала інсценізацію «Гайдамаків» важливим досягненням української драматургії і театру.

Поема «Гайдамаки» привертала увагу багатьох композиторів Росії й України, до її образів зверталися М. Мусоргський, О. Серов, М. Лисенко, О. Чишко. У 1940–1942 рр. Ю. Мейтус, В. Рибальченко, М. Тіц створили за сюжетом поеми оперу. У «Гайдамаках» Т. Шевченко опетизував грізне народне повстання, що охопило в 1768 р. Правобережну Україну, показані сила народного гніву проти чужоземних поневолювачів, героїзм і нескореність народу. Поет прагнув відобразити історичні події так, як вони збереглися в народних історичних піснях і думках.

«Гайдамаки» Мейтуса, Рибальченка і Тіца були першим утіленням поеми в оперному жанрі. Автором лібрето виступав В. Бичко, текст базується переважно на віршах Т. Шевченка, але є й нові сцени, наприклад, сцена в замку польського магната. Серед недоліків лібрето — дещо уповільнене розгортання дії. Використані в опері різні народні пісні і мелодії — від жартівливо-танцювальної до лірико-епічної, — проте особливого значення автори надають героїко-патріотичним пісням та думам. Є в опері й справжні гайдамацькі пісні, наприклад, «Як виїхав Гонта, гей! Та із Умані» або пісня кобзаря «Од села до села танці та музики». Фінальний хор оснований на історичній пісні «Ой хвалився та козак Швачка, під Білу Церкву йдучи».

До постановки опери готувалися напередодні Великої Вітчизняної війни, проте так і не відбулася. Але, як зазначає дослідниця О. Малозьомова, є всі підстави, щоб вважати твір значним явищем українського мистецтва. Опера «Гайдамаки» цілком заслуговує на сценічне втілення після деякої доробки [8, с. 167].

Неодноразово звертався до шевченківських сюжетів композитор М. І. Вериківський (1896–1962).

У невеликій одноактній опері «Сотник» (1938 р.) за поемою Т. Шевченка «У оглаві ...» на лібрето композитора, акцентовано на

лірико-побутовому аспекті, з любов'ю змальовано картини побуту українського села, колоритні постаті селян, їх взаємовідносини. Зміст поеми надзвичайно простий: старий сотник-удівець виховує дівчину Настусю і мріє одружитися з нею. У цей час з Києва приїздить його син після науки, молоді кохають одне одного, і коли старий здогадався про їх любов, вигнав сина, вони тікають з його дому. Провідною в опері є роль Настусі, яка має найповнішу, найяскравішу музичну характеристику. Її вокальна партія близька до народної пісенності. Чоловічі партії ґрунтовані на речитативах, тому великого значення набуває оркестр. Самостійні оркестрові епізоди є найудалішими в опері. Загалом, музична мова твору своїм зв'язком з народною пісенністю цілком відповідає поетичному прообразу поеми Т. Г. Шевченка.

Прем'єра відбулася 1939 р. в Одесі (диригент — Є. Дубленський, режисер — А. Шольн, художник — В. Чіков). Ставили оперу не часто, переважно аматорські колективи.

Найвизначнішою оперою М. Вериківського є «Наймичка», написана в 1940 р. Ця поема Шевченка — одне з ранніх шевченкових творів про тяжку долю покритки. Героїня поеми, приховуючи свою гірку таємницю, стає наймичкою в названих батьків свого сина. У лібрето композитор використав більшу частину поеми (монологи, діалоги, деякі ліричні відступи). Окремі додаткові епізоди написав поет К. Герасименко.

Опера складається з п'яти картин. У кожній із них (крім четвертої — весілля сина Ганни і Марка), провідним є образ Ганни. Драматична вершина опери — колискова Ганни. Видатний співак І. С. Паторжинський згадує: «Оперу «Наймичка» ми поставили в евакуації (йдеться про постановку 1943 року в Іркутську — диригент В. Тольба, режисер В. Манзій, художник А. Хвостенко-Хвостов — прим. авт.). Пам'ятаю, як щось боляче стиснуло горло, коли Ганна — Литвиненко-Вольгемут співала свою трагічну колискову» [14, с. 77].

У створенні всіх образів опери важливу роль відіграє народний мелос. Зв'язок з народною пісенністю визначив ту органічність, з якою вплітаються в музичну тканину опери народні пісні, наприклад, уся обрядова сцена, хори чумаків з першої картини і дівчат з другої. Але, усвідомивши недоліки в побудові лібрето, М. Вериківський створив другу редакцію опери, де досяг більшої компактності й цілісності. У цій редакції опера «Наймичка» поставлена в Донецьку в 1961 р.

У жовтні 1944 р., відразу після звільнення Києва від фашистських загарбників, київський театр опери і балету саме «Наймичкою» відкрив свій сезон — постановочна група та сама, що здійснила виставу 1943 р.

У червні 1945 р. «Наймичку» поставили диригент В. Пірадов, режисер В. Будневич, художник Г. Цапок на сцені Харківського театру опери і балету ім. М. Лисенка. Органічне злиття музики і поезії,

правдиві сценічні образи, «живі» картини народного побуту зумовлюють цінність опер М. Веріковського на шевченківські сюжети, особливо «Наймичка».

На сюжет «Сотник» Т. Г. Шевченка композитор Г. Козаченко написав комічну оперу «Пан Сотник» (лібрето автора). Масштаб опери невеликий — дві дії, дійових осіб небагато, музична мова проста, ґрунтується переважно на українському побутовому романсі. Прем'єра відбулася 1902 р. в Петербурзі на сцені Народного Дому в російському перекладі композитора.

Постановку на українській сцені пригадає М. Литвиненко-Вольгемут: «У 1912 році театр Садовського (у Києві) ставив оперу Козачанка «Пан Сотник» ... Я грала роль Настусі. Образ цей легкий, як мереживо, прозорий і чарівний [14, с. 77].

Як відомо, драматургічна спадщина Шевченка є невеликою. Вона обмежується драмою «Назар Стодоля» й одним актом незавершеної віршованої поеми «Никита Гайдай», але й вони свідчать про знання Шевченком специфіки театрального мистецтва.

У 1960 р. композитор К. Ф. Данькевич (1905–1984) написав оперу «Назар Стодоля» за драмою Шевченка на лібрето Л. Предславича. Опера посідає гідне місце серед музичних творів на сюжети й тексти Т. Шевченка. Це — лірико-романтична музична драма на широкому фоні історичних подій, з майстерним і багатогранним використанням багатств української народної пісні, розгорнутими картинами народного побуту. Перша постановка відбулася в травні 1960 р. на сцені Харківського театру опери і балету ім. М. В. Лисенка — диригенти І. Штейман, А. Калабухін; режисер-постановник М. Авах, художник Д. Овчаренко, хормейстер Є. Конопльова, танці в постановці І. Ковтунова, П. Плавника.

Дослідниця Л. Полякова зазначала: «Харків'яни створили переконливу поетичну виставу. — Ця прекрасна лірична драма нагадує про класичні музично-драматичні традиції, що заклали ґрунт прекрасного оперного мистецтва України» [12, с. 170]. У виставі прекрасно проявили себе співаки О. Купрієнко, В. Тевешев (Назар), Є. Червонюк (Хома Кичатий), Л. Морозова-Тарасова, О. Оголівець (Галя) та ін.

«Назара Стодолю» також поставили в театрах Києва, Одеси, Львова. Відомий музикознавець Ю. Станішевський у книзі «Оперний театр Радянської України» особливо відзначає харківську постановку режисера М. Аваха [10, с. 170].

Серед інших оперних творів на шевченківські сюжети слід пригадати одноактну оперу Г. Жуковського «Марина» за однойменною поемою, яку поставила в 1939 р. оперна студія Київської консерваторії. Під час Великої Вітчизняної війни нотний матеріал було втрачено, відтак немає можливості оцінити його особливості. Відомо, що твір відзначався багатим наспівним мелодизмом.

За мотивами тієї ж поеми «Марина» починав писати оперу композитор В. Косенко. Збереглися окремі ескізи, що надають можливості переконатися в незвичайності твору, але передчасна смерть перервала роботу композитора.

Творчості, внутрішньому світу, найдраматичнішим миттєвостям життя Т. Г. Шевченка присвячено оперу видатного українського композитора, вихованця харківської композиторської школи Л. Колодуба (1930 р.н.) «Поет».

У 1984 р. на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка поставлено п'єсу О. Біляцького і З. Сагалова «Шлях», що була успішною серед глядачів. Цей текст і став основою лібрето опери «Поет», створеної в 1988 р. Але тоді ця партитура не була популярною в оперних театрах України. Композитор запропонував твір Харківському театру опери і балету ім. М. В. Лисенка, де й здійснили її перше прочитання в лютому 2001 р. Опера складається з 30 окремих частин-епізодів, кожен можна розглядати як завершений музично-драматичний твір. Відбувається все в примарному світі поетових видінь, що переслідують його останньої передсмертної березневої ночі. Живою тканиною опери є несподівано по-новому прочитані шевченкові вірші. Варто відзначити, що вистава стала ніби пам'ятником знаному оперному диригентові Л. Джурмію, котрий натхненно працював над оперою як диригент-постановник і чие життя несподівано обірвалося за місяць до прем'єри. Завершили роботу диригент В. Куценко, режисер-постановник Л. Куколев, дуже цікаве сценографічне вирішення художника Н. Швець, хормейстер-постановник О. Чернікін. Виконавець головної партії Поета — заслужений артист України П. Бойко.

Опера Л. Колодуба ґрунтується на українськокому народному мелосі із зверненням до кращих надбань вітчизняної класичної музики, що вможливило якнайповніше самореалізуватися всім виконавцям — від диригента до артиста хору. Композитор задоволений виставою, а спів та акторську гру П. Бойка, виконавця партії Т. Г. Шевченка, вважає досконалими [6, с. 27].

Сподіваємося, що у зв'язку з двохсотрічним ювілеєм Т. Г. Шевченка виникнуть нові музично-сценічні твори за його поезією та присвячені його життю. Оскільки, за висловом І. Франка: «Найкращий, найцінніший скарб дала йому доля ... — невмирущу славу і всерозквітаючу радість, яку в мільйонах людських сердець усе наново збуджуватимуть його твори».

Список літератури

1. Архимович Л. Українська класична опера / Л. Архимович. — К., 1957. — 311 с.
2. Бернард Г. Словарь опер / Г. Бернард. — М., 1962. — 554 с.
3. Білецька Л. Шевченко і театр / Л. Білецька. — К., 1961. — 81 с.
4. Борщаговський О. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. — К., 1941. — 175 с.

5. Булат Т. Музика і Т. Г. Шевченко / Т. Булат // Шевченківський словник. Т. 2. — К., 1977.
6. Величко Ю. Присвячено Кобзареві / Ю. Величко // Музика. — 2001. — №4-5. — С. 26-27.
7. Герасимова-Персидська Н. Образи Шевченка в оперній творчості М. Веріковського / Н. Герасимова-Персидська // Шевченко і музика : зб. ст. — К., 1966. — С. 65-77.
8. Малозьомова Д. «Гайдамаки» Г. Шевченка в оперному жанрі / Д. Малозьомова // Шевченко і музика : зб. ст. — К., 1966. — С. 152-167.
9. Михайлов М. Безсмертні ідеї Тараса Шевченка в творчості К. Данькевича / М. Михайлов // Шевченко і музика : зб. ст. — К., 1966. — С. 78-87.
10. Пилипчук Р. Театр і Т. Г. Шевченко / Р. Пилипчук // Шевченківський словник. Т. 2. К., 1977. — С. 259-263.
11. Про мистецтво театру — К., 1954. — С. 417-419.
12. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Історія і сучасність / Ю. Станішевський. — К., 1988. — 247 с.
13. Український драматичний театр. Т. 2. — К., 1959. — С. 583.
14. Швачко Т. І. Марія Литвиненко-Вольгемут / Т. І. Швачко — К., 1986. — С. 74-78.

Надійшла до редколегії 13.02.2014 р.

УДК 785.161.071.2 РУПІН

О. В. ЄРОШЕНКО

ТВОРЧИСТЬ І. РУПІНА В КОНТЕКСТІ ҐЕНЕЗИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ

Висвітлюються характерні ознаки творчої діяльності співака та композитора І. О. Рупіна (Рупіні) в контексті процесів формування базових засад музичного мистецтва естради в Російській імперії в ХІХ ст.

Ключові слова: *музичне мистецтво естради, дивертисмент, салонна музика, вокально-виконавська творчість.*

Освещаются характерные черты творческой деятельности певца и композитора И. А. Рупина (Рупини) в контексте процессов формирования основных начал музыкального искусства эстрады в Российской империи в XIX в.

Ключевые слова: *музыкальное искусство эстрады, дивертисмент, салонная музыка, вокально-исполнительское творчество.*

The article elucidates the creative work's characteristic signs of the singer and composer I. O. Rupin (Rupini) in the context of the forming processes of the mains bases of the musical variety art in the Russian empire on the XIX century.

Key words: *musical variety art, divertissement, salon's music, vocal performing art.*

Музичне мистецтво естради, що виокремилося як самостійний вид мистецтва в перші десятиріччя ХХ ст., є одним з «наймолодших» видів багатовікового мистецтва музики, виникнення якого, як відомо,

сягає давніх часів розпаду первісного ладу, коли поступово розкладалося синкретичне прамистецтво та виділялися самостійні мистецькі види. У зв'язку з таким відносно «молодим» віком, дослідження власне естрадної проблематики в музикознавстві відбувається впродовж незначного терміну, а саме: декількох останніх десятиріч. У сфері вивчення питань естрадного мистецтва загалом, в усіх його формах та жанрах визначним внеском у вітчизняному мистецтвознавстві стали праці театрознавців Є. Кузнецова (автора першого в мистецтвознавчій літературі дослідження історії російської естради), докторів мистецтвознавства Ю. Дмитрієва, С. Клітіна, Є. Уварової, Л. Тихвінської, засновника (разом з Л. Мировим) Московського музик-холу, режисера О. Коннікова та ін. У другій половині XX ст. до широкої проблематики музичного естрадного мистецтва звертаються видатні музикознавці, серед яких А. Сохор, В. Конен, Г. Шнерсон, Т. Чередниченко та ін. Питанням історії вокального естрадного виконавства присвячені праці поважних естрадознавців Б. Савченка, Г. Скороходова.

У пострадянський період значно розширилися розвідки науковців у сфері проблематики мистецтва естради, зокрема музичного, створені нові дослідження, які охоплюють різноманітні питання з теорії та історії його формування, розвитку й функціонування. Серед них — фундаментальні праці А. Жаркова («Соціально-культурні основи естрадного мистецтва: історія, теорія, технології», у 2-х ч., 2003, 2004), Е. Рibaкової («Розвиток музичного мистецтва естради в сучасній Росії», 2006), М. Поплавського («Антологія сучасної української естради», 2004), В. Откидача («Рок-музика і світовий художній процес», 2005) тощо. В останнє десятиріччя в українській науці зацікавленість проблематикою естрадного вокального виконавства зумовила появу дисертаційних досліджень, присвячених розгляду різних питань цієї сфери, зокрема: мистецтву естрадно-джазового співу в контексті наукових концепцій роботи голосового апарату в співі (Н. Дрожжина, 2008); генезі та шляхам професіоналізації естрадного вокально-ансамблевого виконавства (С. Чернікова, 2008); специфічним параметрам і провідним тенденціям розвитку вітчизняного та німецького естрадного вокального виконавства XX століття (Г. Шехтман, 2011) та ін.

Водночас проблема сучасного осмислення векторів історичного формування засад музичної естради в Російській імперії, вивчення в цьому контексті творчого доробку композиторів та виконавців, діяльність котрих вплинула на цей процес, потребує подальшого вирішення та поглибленого дослідження, що й зумовлює актуальність тематики цієї статті. Мета статті — визначення ролі творчої діяльності співака та композитора першої половини XIX ст. І. О. Рупіна в процесі утворення вітчизняної музичної естради.

В естетичі утвердилося визначення «естрадного мистецтва» як синтетичного виду сценічного мистецтва, який поєднує малі форми драми, комедії, музики, а також спів, художнє читання, хореографію, ексцентрику, пантоміму, ілюзіонізм тощо. Історично мистецтво естради формувалося як демократичне, близьке до широких верств населення, та багатожанрове в межах однієї вистави, і ці ознаки зберігаються й у сучасних його формах. Як самостійний вид, естрадне мистецтво сформувалося наприкінці XIX ст. [5, с. 153], утім художні форми з ознаками естрадної специфіки виникли набагато раніше. Так, засади естрадних жанрів сягають синкретичної творчості середньовічних мандрівних народних професійних артистів (скоморохів, жонглерів, шпільманів та ін.) та вуличних вистав доби Відродження. Однак термін «мистецтво естради» починає застосовуватися тільки з початку XX ст. Слід зазначити, що поступово, з кінця 1980 — початку 1990-х рр., на пострадянському просторі термін «естрада» почав замінюватися поняттям «шоу-бізнес», у якому простежується широко здійснювана комерціалізація сучасного естрадного мистецтва.

Звертаючись до історичної проблематики вітчизняної музичної естради, необхідно відзначити, що, поряд із творчістю народних професійних артистів, рівнозначну роль у процесі формування цього виду мистецтва відіграв жанр дивертисменту. Цей жанр, що виник у другій половині XVII ст. у французькому театрі, являє собою вставні епізоди з балетних, іноді з вокальних номерів між актами вистави та на її завершенні. Перші приклади дивертисментів — у комедії-балеті «Міщанин у дворянстві» Мольєра з музичними номерами Люллі (1670); ліричний трагедії «Кадм і Герміона» Люллі (1673). Жанр розвивався та сформувався наприкінці XVIII ст. як розважальна сценічна вистава, яка складається з танців та пісень і виконується як молодими, так і провідними акторами театральної трупи після спектаклю (опери, драми тощо).

Значного розвитку цей жанр набув на початку XIX ст. в Російській імперії. У десяти роки XIX ст. навіть виник т. зв. «російський дивертисмент» як відгук на події 1812 р., — вистави народно-побутового характеру, які складаються з пісень, танців, драматичного діалогу, переважно, на патріотичні сюжети («Ополчення, або Любов до вітчизни» (1812), муз. К. Кавоса; «Семик, або Гуляння в Мар'їному гаю» (1815), муз. С. Давидова тощо). Зазвичай у дивертисментах виконувалося декілька номерів вокального чи танцювального жанру, із середини двадцятих років XIX ст. їх репертуар розширився завдяки виступам драматичних акторів з номерами мовних жанрів. Ці структурні ознаки дивертисменту в подальшому стали характерними для естрадного мистецтва загалом.

Стосовно вокального репертуару дивертисментів слід зазначити, що він складався з популярних оперних арій, пісень і дуетів з комічних опер, а також народних пісень та «російських пісень» тогочасних

композиторів і поетів (Д. Кашина, М. Титова, О. Аляб'єва, А. Варламова, О. Гурильова, О. Верстовського та ін.). Першими виконавцями в дивертисментах були знамениті російські оперні співаки Єлизавета Сандунова-Уранова (1772-1826) (сопрано), Петро Злов (1774-1823) (бас), Василь Самойлов (1782-1839) (тенор), Петро Булахов (1793-1835) (тенор), Олександра Іванова (1804-1830) (сопрано), Микола Лавров (1805-1840) (бас-баритон), Олександр Бантишев (1804-1860) (тенор) та ін.

Водночас до засад вітчизняної музичної естради закладалися не тільки визначені ознаки вищеназваних видів та жанрів мистецтв, а також деякі характерні риси салонного музичного мистецтва першої половини XIX ст. — періоду його розквіту в романтичну добу. Як «розважальна музика XIX — початку XX ст., якій притаманні сентиментальність і мелодраматизм» та основним жанром якої була вокальна й інструментальна мініатюра, визначена салонна музика в «Словнику музичних термінів» українського музикознавця Ю. Юцевича [8, с. 160]. Російський музикознавець, професор, доктор мистецтвознавства М. Долгушина в дослідженні, присвяченому камерній вокальній музиці в Росії першої половини XIX ст., зазначає: «У межах вузькостанових рамок аристократичних віталень камерна вокальна музика першої половини XIX століття поєднала ознаки елітарного та масового мистецтв. При цьому саме вона найадекватніше відбила художні потреби відвідувачів російського салону, в основній своїй масі зорієнтованих на простоту, невибагливість, слідування моді, тісний зв'язок із сучасними суспільним і літературним рухами» [1, с. 21]. Водночас зазначимо, що салонне музичне мистецтво першої половини XIX ст., як певна форма дозвілля дворянського середовища (славновісні аристократичні салони З. Волконської, В. Одоевського, М. і М. Вієльгорських та ін.), відзначалося високою професійною майстерністю виконавців.

Нині показовим є той факт, що не тільки відроджуються традиції салонного музичного мистецтва в культурному середовищі, а й посилюється інтерес до його наукового вивчення, наприклад, у дисертаційних дослідженнях О. Антонєць «Еволюція салонної музики в європейській культурі» (Х., 2006), О. Андріянової «Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст.» (Одеса, 2007), у Росії — Н. Омелянюк «Педагогічні основи діяльності літературно-музичних салонів» (М., 1999), О. Палій «Салон як феномен культури Росії XIX ст.: традиції і сучасність» (М., 2008) та ін. У контексті проблематики цієї статті відзначимо, що розважальність, жанрові переваги, виконавський професіоналізм, притаманні салонній музиці першої половини XIX ст., у подальшому ввійшли до арсеналу й зробилися одними з основних характеристик вітчизняного музичного мистецтва естради.

Таким чином, основними складовими процесу формування музичного мистецтва естради в Російській імперії XIX ст. були, з одного боку, творчість народних професійних артистів, з іншого — музично-театральний жанр дивертисменту й салонне музичне мистецтво. Саме зі сферами салонної музики та дивертисменту в період їх розквіту здебільшого була пов'язана творча діяльність композитора, вокального педагога й одного з кращих концертних співаків першої третини XIX ст. Івана Олексійовича Рупіна (Рупіні) (1792-1850).

Народившись у кріпацькій сім'ї, що належала поміщикаві П. Юшкову, відомому шанувальникові музики, Іван Рупін, виявивши ще в дитинстві яскраві музичні здібності, навчався (на панські кошти) в знаменитого італійського оперного співака-кастрата Мускетті, котрий на той час проживав у Москві. Протягом двох років Рупін опановував таємниці мистецтва бельканто і згодом став, за словами вчителя, його найкращим учнем. Мускетті Рупін зобов'язаний і появою псевдоніма «Джованні Рупіні», адже в той час з італійським прізвиськом молодому співакові було простіше будувати артистичну кар'єру. Отримавши «визвольного листа», І. О. Рупін оселився в Петербурзі, де спробував вступити до оперної сцени, втім невдало, що можна пояснити декількома чинниками: невідповідною фактурою (маленький зріст), сором'язливістю та відсутністю вміння триматися на сцені [6, с. 11–12].

Однак надто скоро Рупіні набув слави чудового концертного виконавця. До його репертуару входили як віртуозні зарубіжні арії, так і романси сучасних композиторів, і російські народні пісні. Голос співака був по-митецьки відшліфований, його тембр надзвичайно красивий, сучасники називали артиста «солодкозвучним тенором», виконавство якого вражало особливою виразною силою. Як зазначає російський літератор Ф. Коні, «Рупіні глибоко відчував усе, що співав, а що відчував, умів передавати сильно й енергійно. Висловити слова в дійсному їх значенні вважав він першим правилом драматичного співу. «Для чого ж і музика додається до слів (наводимо слова самого Рупіні), як не для того, щоб посилити їх виявлення й влити в них більше пристаті. По-моєму, в співака перша умова — душа, друга — голос»» [цит. за 4, с. 70]. Такий вислів артиста співвідноситься з певними принципами сучасного естрадного вокального виконавства, згідно з якими природний голос естрадного співака вже не відіграє провідну роль (особливо в час повсюдного домінування звукопідсилюючої апаратури), натомість актуалізуються драматична виразність і музикальність виконавця.

Багатогранний творчий образ І. О. Рупіна доповнює його композиторська діяльність. Він написав близько п'ятдесяти вокальних творів, оперу-водевіль «Іменини добродійного поміщика» (разом з оперним диригентом Т. Жучковським), національну інтермедію зі співами та танцями «Свято в Підмосковній» (1846), був знавцем, збирачем,

талановитим аранжувальником російських народних пісень. Особливий успіх, за відгуками сучасників, мали його концертні обробки російських пісень, насичені віртуозними пасажами і мелодійною орнаментикою («Сім народних російських пісень, покладені на один голос з варіаціями і акомпанементом ф.п.», СПб, 1836) [6, с. 15].

Проаналізувавши концертну обробку народних пісень І. О. Рупіна «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» і «Я по цветикам ходила» (видання 1955 р.) [7, с. 90–96], можна дійти висновку про певний вплив тогочасної італійської вокальної культури на пісенну творчість композитора-співака. Зазначимо, що певний вплив італійської вокальної культури на російську в першій третині XIX ст. — у напрямках опанування деяких жанрових різновидів та використання характерних прийомів побудови й розвитку мелодії — був притаманний тогочасним композиторам, що відзначала професор М. Долгушина, особливо виокремлюючи камерну вокальну творчість композитора Д. Кашина, в якій, згідно з думкою дослідниці, найбільше виявилась італійська спрямованість [1, с. 37].

У розглянутій концертній пісенній обробці І. Рупіна, по-перше, італійський вплив виявляється в розвитку мелодики пісень, насиченої мелізматикою та дво-, тризвуковими розспівками складів. Вокальну лінію І. Рупін доповнює мелодійними прикрасами, використовуючи орнаментику на довгих нотах і в мелодійних елементах кадансів. По-друге, у прийомах побудови музичної форми пісенної обробки, де застосовані принципи розвитку тогочасної італійської оперної арії — вокальні варіації двох різнохарактерних тем, у цьому разі, народних російських пісень — №1 Andante «Голубчик, голубчик! Голубчик ты мой!» і №2 Allegro «Я по цветикам ходила». У варіаціях, віддалених від першого проведення теми, залишається тільки гармонічний каркас, і в мелодії безумовно підкреслюються стійкі тони для цієї гармонії в певній частині такту, а між ними є й мелодійний плин, і різноманітні гнучкі мелодійні звороти, які віддаляються від самої пісенної теми, водночас головного значення набувають концертна блискучість і віртуозність, завдяки чому співак може продемонструвати вокальну техніку та виконавську майстерність.

І. О. Рупін, отримавши прекрасну вокальну підготовку в італійського співака-педагога Мускетті, напрочуд гарно знав принципи та правила італійського співу belcanto і можливості співацького голосу, зумів поєднати у своїх пісенних обробках національну російську образність з італійською вокально-технічною довершеністю.

За спогадами сучасників, І. О. Рупін умів виконувати російські народні пісні з великою щирістю, ліризмом, теплотою. Як відзначав Ф. Коні, «майстерність передавати російські пісні зблизила з ним багатьох з кращих наших поетів і літераторів: спочатку Пушкіна, Дельвіга і деяких інших» [цит. за 2, с. 62]. Відомо, що І. О. Рупін передав О. С. Пушкіну одну із записаних ним «каїнових пісень» про

«детинушку — крестьянского сына», яку великий поет використав у «Капітанській дочці».

Артист мав дружні стосунки з літераторами і музикантами свого часу, серед яких М. Полевой, Ф. Глінка, Ф. Коні, був знайомий з М. Глинкою, М. Яковлевим та ін. До деяких віршів сучасників-поетів співак сам писав музику й чарівно виконував ці пісні та романси, часто під гітарний акомпанемент (за що його прозвали «підгітарним ліриком») [2, с. 62] у колі друзів, дворянських салонах, виступах у дачному передмісті Петербурга — на Чорній річці. Так, значної популярності набули його епікурейська заздорова пісня «Бокал» (сл. О. Пушкіна), серенада «На Чорній річці», «російська пісня» «Вот мчится тройка удалая» (сл. Ф. Глинки), яка згодом стала по-справжньому народною. Як зазначає музикознавець Т. Попова, романси та «російські пісні» І. О. Рупіна друкувалися і в додатках до періодичних видань, і авторських збірках, найкращою з яких вважають «Букет» (1839), до якого ввійшли твори на слова О. Пушкіна («Жил на свете рыцарь бедный»), Ф. Коні («Тебя здесь нет, о друг душевный», «Горит вся грудь моя в огне»), О. Полежаєва («Вчера в полночной тишине», каватина «Не припадай ко мне на грудь») [6, с. 14]. Чимало творів І. О. Рупіна виконувалися в дивертисментах після театральних вистав.

Отже, творча діяльність І. О. Рупіна, як співака та композитора, була безпосередньо пов'язана і з жанром дивертисменту, і салонним музичним мистецтвом, які є одними з основних складових процесу зародження та формування музичної естради в Російській імперії XIX ст.

На жаль, більша частина творчого спадку композитора після його смерті не перевидавалася і стала бібліографічним раритетом. Уже в середині XX ст., у 1955 р., видано збірку «Народні російські пісні» І. Рупіна в його аранжуванні для голосу з акомпанементом фортепіано і для хору, до якої ввійшли двадцять дві пісні й у додатку концертні обробки двох пісень. А в 1973 р. в журналі «Радянська музика», № 3, опубліковано статтю В. Лапіна «Російський співак і фортепіаніст», де повідомлялось, що музикознавець-фольклорист С. Требелева й старший бібліограф Публічної бібліотеки ім. Салтикова-Щедріна О. Охляковська відкрили цінні матеріали — окремі відбитки обробок народних пісень І. О. Рупіна, з яких дев'ять раніше не були відомі. У нотному відділі цієї бібліотеки С. Требелева знайшла ще п'ять пісень в обробці композитора, чотири з яких також не були відомі раніше. Вони об'єднані по дві в розвинуті двочастинні композиції (повільно-швидко) та принцип їх обробки за стилем близький до концертного [3, с. 107–109]. Таким чином, відкрито тринадцять невідомих пісенних обробок співака й обдарованого композитора І. О. Рупіна. Стосовно ж опублікування цих знайдених нотних матеріалів жодної інформації виявити, на жаль, не вдалося.

Ще одна характерна виконавська ознака музиканта І. О. Рупіна — під час концертів співак часто був і акомпаніатором, і автором музики багатьох успішно виконуваних ним творів. У подальшому, в процесі формування засад вітчизняної музичної естради, дедалі частіше з'являтимуться співаки, котрі тією чи іншою мірою виконуватимуть також функції або автора (як літературного, так і музичного тексту), або акомпаніатора, або і першого, й другого разом. Ці особливості притаманні сучасному мистецтву музичної естради різних країн світу. Яскравим прикладом у цьому аспекті є творча діяльність знаменитих представників естради ХХ ст., які належать до різних естрадних музичних напрямів, таких як: Олександр Вертинський, Іза Кремер, Луї Армстронг, Боб Ділан, Стив Уандер, Елтон Джон, Тото Кутуньо, Євген Мартинов, Юрій Антонов, Олександр Градський та інші.

Таким чином, творча діяльність відомого концертного співака й обдарованого композитора першої половини ХІХ ст. І. О. Рупіна відіграла помітну та важливу роль у процесі утворення й формування засад мистецтва музичної естради в Російській імперії ХІХ ст. Характерні для виконавської творчості цього талановитого музиканта ознаки в подальшому простежуватимуться у вітчизняній музичній естраді, що остаточно сформувалася лише на початок ХХ ст. Серед цих ознак — перевага пісенно-романсового жанру, розважальність, виконавський професіоналізм, пріоритет драматичної виразності й музикальності над суто вокальними здібностями. Виконавський творчості І. О. Рупіна характерна і така ознака для майбутніх естрадних артистів як синтетичність, що виявляється в поєднанні в одному виконавцеві співака і музиканта-інструменталіста (концертмейстера), і (або) композитора. Отже, як виконавська, так і композиторська творчість І. О. Рупіна є одним із яскравих прикладів тих художніх явищ російського музичного мистецтва першої половини ХІХ ст., в яких формувалися та набували власної специфіки ознаки вітчизняної музичної естради.

Перспективи подальших наукових розвідок цієї проблематики пов'язані з ґрунтовним вивченням векторів історичного формування засад музичної естради в Російській імперії та дослідженням у цьому контексті композиторської і виконавської творчості музикантів, діяльність котрих вплинула на цей процес.

Список літератури

1. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века : к проблеме связей с европейской культурой : автореф. дисс. ... д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс] / М. Г. Долгушина. — 2010. — Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kamernaya-vokalnaya-muzyka-v-rossii-pervoy-poloviny-xix-veka#ixzz2mVLmUzz1>. — Загл. с экрана.
2. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады : исторические очерки / Е. Кузнецов ; [предисл. Н. П. Смирнова-Сокольского]. — М. : Искусство, 1958. — 368 с.

3. Лапин В. Русский певец и фортепианист / В. Лапин // Совет. музыка. — 1973. — № 3. — С. 107–109.
4. Львов М. Из истории вокального искусства / М. Львов. — М. : Музыка, 1964. — 228 с.
5. Музична естрада : словник / уклад. В. М. Откидач. — Х. : Видав. І. В. Якубенко, 2004. — 445 с.
6. Попова Т. В. И. А. Рупин и его сборники народных песен / Т. В. Попова // Рупин И. Народные русские песни. Аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора. — М. : Госмузиздат. — С. 10–22.
7. Рупин И. Народные русские песни. Аранжированные для голоса с аккомпанементом фортепиано и для хора / И. Рупин ; [под ред. и с предисл. В. М. Беляева и введн. статьей Т. В. Поповой]. — М. : Госмузиздат. — 100 с.
8. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов / Ю. Юцевич. — 3-е изд., перераб., дополн. — К. : Муз. Україна, 1988. — 263 с. : ил.

Надійшла до редколегії 19.03.2014 р.

УДК 78.072:001.8

І. І. ПОЛЬСЬКА

МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Розглядаються питання методологічної специфіки музикознавчих досліджень.

Ключові слова: *музикознавство, методологія, метод, наука, аналіз.*

Рассматриваются вопросы методологической специфики музыковедческих исследований.

Ключевые слова: *музыковедение, методология, метод, наука, анализ.*

The questions of the methodological specifics of musicological researches are examined.

Key words: *musicology, methodology, method, science, analysis.*

Важливою складовою сучасної музикології є методологічна сфера, пов'язана з осягненням механізмів аналізу музичного мистецтва як такого, його історичної еволюції, трансформації систем музичного мислення та принципів композиторської творчості, динаміки жанрово-стильових процесів, виконавсько-педагогічних технологій тощо.

Проблематика сучасної методології музикознавства — надзвичайно складна та неоднозначна. На відміну від багатьох інших дослідницьких сфер, музична наука є багатогалузевою, багаторівневою та багатовекторною. Вона містить у собі як високу філософсько-естетичну проблематику, пов'язану із самопізнанням музичного мистецтва, осягненням його загального сенсу й ролі в системі культури та буття, так і величезне коло історичних та теоретико-систематичних проблемних сфер і галузей, а також багатоманітну проблематику

музичного виконавства, музичної педагогіки, музичної психології, етномузикології та численних інших самостійних галузей.

Саме тому методологія музикознавства є загалом комплексною, такою, що поєднує різноманітні спеціальні методи, — як базові для основоположних сфер музичної науки, так і такі, що діють лише в межах окремих галузей сучасної музикології.

У вітчизняному музикознавстві радянської доби методологічна проблематика була фактично цілком детермінована комуністичною ідеологією марксизму-ленінізму, тобто практично питання наукового методу найчастіше підмінювалися деклараціями про принципову лояльність до зазначеної ідеологічної парадигми.

Утім остання третина XX ст. була ознаменована суттєвою активізацією наукових розвідок у методологічній царині музикознавства, пов'язаною, за влучним висловом російської дослідниці Т. Корнелюк, зі значним «сплеском методологічної рефлексії» [3, с. 38]. Музикознавець підкреслює, що саме наприкінці 80-х рр. минулого століття «вітчизняна музична наука приходить до осягнення важливості вивчення феноменів музичного мистецтва системно, до думки про необхідність їх дослідження, виходячи з широкого культурного контексту» [3, с. 38]. За висновком Т. Корнелюк, крізь усі наукові праці цього періоду «червоною ниткою» проходить думка саме про «необхідність удосконалення та розвитку методології вітчизняної музичної науки», тобто «про метод музикознавства в цілому» [3, с. 38].

Важливими віхами на шляху сучасного осягнення проблем методології музикознавства є фундаментальні наукові праці видатних російських і українських учених — А. Акопяна, М. Арановського, М. Аркадєва, Б. Асаф'єва, І. Барсової, В. Бобровського, М. Бонфельда, Ю. Бичкова, Н. Горюхіної, В. Задерацького, І. Земцовського, О. Зінкевич, Б. Каца, Ю. Келдиша, В. Конен, І. Котляревського, Л. Раабена, Л. Мазеля, В. Медушевського, А. Мілки, М. Михайлова, Є. Назайкіньського, І. Рижкіна, А. Сохора, В. Цуккермана, Т. Чередниченко, Ю. Холопова, І. Юдіна та ін.

Останнім часом методологічна специфіка сучасної музикології дедалі частіше стає самостійним предметом наукового дослідження. Про це свідчать, зокрема, дисертації та інші наукові праці, присвячені теоретичному висвітленню зазначеного проблемного поля — насамперед, монографія Н. Гуляницької «Методы науки о музыке» (Москва, 2009), докторська дисертація та однойменна монографія Т. Науменко «Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы)» (Москва, 2005), докторська дисертація та однойменна монографія Г. Консона «Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства)» (Саратов, 2010), кандидатська дисертація Т. Корнелюк «Музыкознание как открытая система: опыт поста-

новки проблемы: на материале отечественной музыкальной науки» (Новосибірськ, 2007), тощо.

Метою цієї статті є стислий огляд основних методів і підходів, притаманних сучасному музикознавству. Об'єкт дослідження — сучасне музикознавство, предмет — специфіка його методологічного осягнення.

Методологічна специфіка конкретних музикознавчих досліджень зумовлена, насамперед, такими основоположними чинниками, як:

1) належність цього дослідження до певного типу музикознавчої думки (історичного, теоретичного, виконавського тощо);

2) ступінь інтегрованості зазначеної музикознавчої праці до загальнонаукового (передусім — гуманітарно-культурологічного) контексту;

3) особливості авторської наукової концепції, її загальною спрямованістю й обраними інструментами музикознавчого аналізу.

Основними типами музикознавства як наукової галузі традиційно вважаються: 1) історичне музикознавство, 2) теоретичне (або «систематичне», за класичним визначенням видатного австрійського вченого Гвідо Адлера), музикознавство.

Слід підкреслити, що історичне та теоретичне музикознавство існують у певному діалектичному взаємозв'язку, оскільки саме теоретичне пізнання природи й артефактів музичного мистецтва потребує осмислення їх історичного характеру, а виявлення специфіки історичних шляхів розвитку музики, окремих музичних жанрів, творчості тих чи інших музикантів неможливе без спеціального музикознавчого аналізу конкретних творів, особливостей композиторських та виконавських стилів тощо.

Утім уже досить давно поряд з цими двома вищезазначеними основоположними напрямками музичної науки сформувався потужний третій напрям, пов'язаний з історією, теорією та практикою виконавського мистецтва. Цей тип, який динамічно розвивається в музичній думці ХХ — початку ХХІ ст., доцільно визначити як «виконавське музикознавство».

Загалом на сучасному етапі розвитку музичної думки переважного значення набуває саме інтегративна музикознавча методологія, що поєднує історичні, теоретичні, а також виконавсько-інтерпретологічні методи наукового пізнання явищ музичного мистецтва.

Основоположними для історичного музикознавства є історичний підхід та метод історизму, в такому разі його різні модифікації (історико-генетичний, системно-історичний, порівняльно-історичний методи тощо).

Колосального значення в сучасних музично-історичних розвідках набуває також культурологічний підхід, без широкого застосування якого вже майже неможливо уявити будь-які сучасні музикознавчі праці.

Саме в історичному музикознавстві на сучасному етапі яскраво простежується загальна тенденція до інтердисциплінарності, інтегрованості із суміжними науковими сферами — мистецтвознавчими, культурологічними та загальногуманітарними. Методи історичного музикознавства можна вважати найбільше інтегрованими до методології сучасної гуманітаристики як такої.

Теоретичне музикознавство містить певні наукові галузі, комплекс яких саме й розуміється традиційно під загальною стислою назвою «теорія музики». Це, насамперед, фундаментальні музично-аналітичні сфери, пов'язані з вивченням специфіки і типології музичних форм, логіки музичної композиції, теорії музичного ладу, фактури, метроритму, нотації, теорії музичного жанру, теорії стилю в музиці тощо. На музично-освітньому рівні цей комплекс містить такі базові музикознавчі дисципліни, як елементарна теорія музики, гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів.

Теоретичному музикознавству ще з класичних часів іманентно властиві специфічні методи аналізу, пов'язані з визначенням особливостей музичної мови та композиційної структури творів.

Базовими для теоретичного музикознавства є методи музичного аналізу, пов'язані з виявленням, насамперед, формальних закономірностей та особливостей музичної мови в усіх її проявах (мелодико-тематичному, гармонічному, метроритмічному тощо), структурно-композиційних форм та фактурних особливостей музичних творів та ін.

У шеститомній Музичній енциклопедії наведене таке визначення музичного аналізу: «Аналіз музичний (від грецького *analysis* — розкладання, розчленування) — наукове дослідження музичних творів, їх стилю, форми, музичної мови, а також ролі кожного з компонентів та їх взаємодії у втіленні змісту» [1, стб. 139].

У цьому ж авторитетному виданні зазначається, що в музичній науці та практиці «термін «Аналіз музичний» розуміють і використовують у широкому і вузькому сенсі» [1, стб. 139]. Підкреслюється, що в широкому сенсі розуміння даного поняття включає в себе «аналітичний розгляд будь-якої музичної закономірності як такої» [1, стб. 139] і тим самим практично змикається з поняттям «теоретичне музикознавство» як таке [1, стб. 140].

Утім найчастіше музичний аналіз трактується у вузькому сенсі — як «аналітичний розгляд будь-якого елементу музичної мови в межах конкретного музичного твору» [1, стб. 140]. Саме таке розуміння зазначеного терміна є провідним для музичної практики і загальноприйнятим у професійних колах.

Таке багатозначне трактування поняття музичного аналізу є проявом багаторівневості самої структури музикознавства як такого та, відповідно, багаторівневості й багатовекторності його методології.

Музикознавчий аналіз, трактований у вузькому сенсі, включає в себе спеціальний аналітичний розгляд багатьох «окремих елементів

музичних творів, використаних у них виразних засобів: метра, ритму (як у їх самостійному значенні, так і в їх спільній дії), ладу, тембру, динаміки тощо» [1, стб. 140].

До найважливіших методів музично-теоретичного дослідження цього типу традиційно належать методи поліфонічного і гармонічного аналізу, тісно пов'язані загалом з аналізом музичної фактури як способу викладення музичного матеріалу, та методи аналізу музичної форми.

Методи поліфонічного аналізу розкривають логіку поліфонічного мислення різних епох та стилів — від старовинної музики до сучасної.

Становлення методів поліфонічного аналізу бере свій початок у часи Відродження та Бароко. Воно пов'язане з кристалізацією та подальшим осягненням численних канонічних норм і правил — спочатку ренесансного мистецтва суворого стилю, а потім барокової поліфонії вільного стилю. Аналіз творів, написаних у традиціях як суворого, так і вільного стилю ґрунтується на глибокому вивченні зазначених правил та композиційних вимог, а також пов'язаних з ними числових (математичних) закономірностей і моделей створення поліфонічних музичних композицій відповідного типу.

Методи поліфонічного аналізу сприяють визначенню специфіки функціонування музичної горизонталі, лінеарності, в її співвідношенні з музичною вертикаллю, яка виникає через одночасну взаємодію кількох самостійних голосів.

Становлення методів гармонічного аналізу відбувалося загалом значно пізніше — передусім у добу класицизму, коли закінчилася велика поліфонічна епоха, на зміну якій прийшла епоха гомофонно-гармонічного мислення. Підґрунтям та важливим наслідком такого мислення стала саме кристалізація класичної системи функціональної гармонії, основаної на принциповій ієрархії основних (тоніка, субдомінанта, домінанта) та другорядних акордових тональних функцій.

Провідним різновидом музичного аналізу є так званий аналіз музичної форми, а саме «аналіз композиційної форми твору (тобто самого плану тематичних зіставлень і розвитку ...), який полягає у визначенні типу та виду форм, у з'ясуванні принципів тематичного розвитку» [1, стб. 140].

Для методології сучасної музичної науки найхарактернішим є комплексний підхід до аналізу музичних творів, у якому поєднуються методи різних музикознавчих сфер, насамперед, історичної та теоретичної.

У формуванні сучасної методології музикознавства величезну роль відіграв метод інтонаційного аналізу, розроблений академіком Б. Асаф'євим. Цей метод, що поєднує історичний підхід із систематичним, сприяє виявленню історично-стильових закономірностей музичного мислення різних епох через детальний розгляд інтонаційного змісту та структури конкретних творів.

Яскравим проявом такого комплексного підходу є метод цілісного аналізу музичних творів, розроблений видатними радянськими вченими Л. Мазелем, В. Цуккерманом та І. Рижкіним. Підґрунтям цього методу стало системне поєднання змістовних (історико-контекстних, концептуально-авторських, інтерпретологічних, жанрово-стильових) та мовно-композиційних (інтонаційно-тематичних, мелодико-гармонічних, метроритмічних, структурно-синтаксичних, фактурних тощо) аспектів аналізу музичних творів.

Таким чином, методологія цілісного аналізу музичних творів є загалом інтегративною, такою, що поєднує в собі методи не лише теоретичного, а й історичного музикознавства, музичної естетики, культурології тощо.

За визначенням відомого російського музикознавця Г. Консона, «цілісний аналіз як метод наукового пізнання художніх текстів постає як універсальна багаторівнева науково-інтегративна система музично-філософського осягнення життєвих явищ, де якісна своєрідність шарів даного аналізу (інтонація, образ, концепція, стиль, мета-стиль / епоха) розглядається в контексті наукової методології (музичного, етико-філософсько-естетичного, психологічного, літературно-лінгвістичного, культурологічного, фізико-математичного методів аналізу). У цілісному аналізі художніх текстів саморегулюються й оновлюються всі засоби наукового апарату для дослідження нових художніх світів, які стануть доступними і на наступних етапах пізнавальної діяльності людини» [2, с. 278].

Сучасну музикознавчу методологію неможливо уявити без використання методів жанрово-стильового аналізу, які відіграють провідну роль у більшості досліджень.

Метод жанрового аналізу сприяє здійсненню типологізації та систематизації музичних жанрів, теоретичному осягненню їх специфічних атрибутів і властивостей, виявленню жанрових ознак музичних творів, визначенню їх жанрової належності, а також розкриттю багатопланових жанрових паралелей та асоціацій, закладених у музичному тексті творів.

У межах жанрового аналізу особливе місце посідає жанрово-типологічний підхід, використання якого сприяє систематизації та класифікації музичних жанрів (композиторських та виконавських), а також виявленню типологічних ознак окремих музичних жанрів та визначенню їх ролі у відповідній жанровій системі.

Оскільки феномен музичного жанру містить узагальнення як суто музичних (передусім структурно-композиційних та образно-виразних), так і позамузичних (історичний контекст, хронотопічні умови виконання тощо) чинників, тож методологія його дослідження щільно пов'язана з визначенням складного багаторівневого комплексу музичних та позамузичних змістів, закодованих у жанрових ознаках творів.

Таким чином, метод жанрового аналізу сприяє виявленню та осягненню глибинних змістовно-образних характеристик музичних творів, розкриттю внутрішньомузичних та позамузичних факторів формування їх музично-семантичного поля. Він також є щільно пов'язаним з методами стильового та семантичного аналізу.

Величезну роль у методології сучасного музикознавства відіграє метод стильового аналізу, актуалізація якого зумовлена суттєвою потребою музичної науки та практики в багаторівневій стильовій атрибуції творчості певних композиторів або виконавців, а також конкретних досліджуваних музичних творів.

Провідне значення методів жанрового та стильового аналізу в сучасній музикології детерміноване бурхливим динамічним розвитком теорії жанру та теорії стилю, що відбувається в науковій думці вже понад півстоліття, починаючи з середини ХХ ст., і наслідком якого стала кристалізація цих дослідницьких сфер у статусі найважливіших самостійних напрямів сучасного музикознавства.

Утім, між зазначеними основоположними проблемно-методологічними сферами музичної науки існують тісні та глибокі взаємозв'язки і перехресні взаємодії. (Згадаємо, що самі поняття «жанр» та «стиль» у минулому — особливо в добу свого первинного становлення — часто використовувалися як взаємозамінні). Отже, вже традиційно в музичній науці методологічні підходи цих двох провідних напрямів застосовуються комплексно, що знайшло відображення у формуванні жанрово-стильового методу аналізу як одного з атрибутивних для сучасного музикознавства.

Ознакою сучасних еволюційних трансформацій у структурі, характері та методології музикознавства як загальної системи є змінення самого типу музикологічних досліджень, перенесення основних акцентів з виявлення фактологічно-формальних показників і властивостей розвитку музичного мистецтва та композиції музичних творів на розкриття передусім змістовних, філософсько-семантичних аспектів музики, визначення вищих, потаємних смислів її буття, розуміння внутрішнього сенсу музичної діяльності (зокрема композиторської та виконавської творчості), сенсу окремих музичних творів та шляхів його теоретичного та виконавського осягнення.

Саме тому серед найважливіших методів сучасного музикознавства слід зазначити метод інтерпретологічного аналізу, який сприяє осмисленню авторської творчої художньої концепції та виявленню особливостей її мистецької інтерпретації.

Методи інтерпретологічного аналізу широко використовуються, насамперед, у сфері виконавського музикознавства, де часто застосовуються в поєднанні з методами порівняльного аналізу (зокрема, методом так званої «порівняльної дискографії», оснований на порівнянні декількох різних виконавських інтерпретацій того ж самого музичного твору).

Щільно наближеними до методів інтерпретологічного аналізу є також методи музично-семантичного аналізу, пов'язані з виявленням характеру та структури змістовного поля музичного мистецтва загалом і його окремих сфер та конкретних музичних творів зокрема, у тому разі — з визначенням основних музичних семантем, найважливіших семантичних амплуа, образів тощо. Зазначимо, що методи інтерпретологічного та музично-семантичного аналізу значною мірою корелюють з методами музичної герменевтики та семіотики.

Невід'ємною компонентою методології сучасних музикологічних досліджень (зокрема в галузі виконавського музикознавства) є також метод музично-текстологічного аналізу, який сприяє всебічному вивченню музичних текстів, визначенню їх історичної й стильової атрибуції та специфіки виконавського і науково-теоретичного прочитання, виявленню історичних особливостей текстової фіксації (запису) музики та їх мистецького розшифрування.

У сфері виконавського та виконавсько-педагогічного музикознавства величезну роль відіграє метод виконавського аналізу, пов'язаний із характеристикою суто виконавських (передусім — виконавсько-технологічних та виконавсько-психологічних) проблем, які виникають у процесі професійної роботи музиканта-виконавця, пошуку шляхів подолання тих чи інших труднощів, з визначенням основних параметрів виконавського опанування конкретних музичних творів, з оцінюванням виконавської реалізації певних концертних програм тощо.

Слід зазначити існування власних спеціальних методів і підходів у сферах музичної педагогіки (загальні методологічні принципи і концепції та авторські методи), етномузикології (зокрема етнорегіональний підхід, методи розшифрування фольклорно-музичної аутентики), музичної психології, музичної соціології тощо.

Відзначимо також, що для сучасного музикознавства давно вже стала атрибутивною легітимація загальногуманітарної методології у сфері музикологічних штудій, плідне поєднання в цій царині традиційних і новітніх підходів та методів — передусім таких, що розвиваються в контексті загальної наукової думки (системний метод, структурний метод, компаративістика тощо).

Утім, останнім часом у музикознавчих дослідженнях усе ширше застосовуються нестандартні, новітні для цієї наукової сфери методи та підходи, використання яких виникає через інтеграційні процеси в наукологічній царині. Проявами таких процесів можна вважати, наприклад, широке застосування лінгвістичних методів, а також звернення до методів мистецтвознавства, які сприяють об'єктивізації результатів мистецтвознавчих (у даному разі — музикознавчих) розвідок.

Отже, резюмуючи вищевикладене, слід підкреслити, що проблематика, пов'язана з методологією основних сфер музикознавства та його окремих галузей, належить до базових, фундаментальних засад музичної науки. Постійно оновлюючись у процесі зміни наукових та

культурно-ідеологічних парадигм, вона дотепер залишається однією з найактуалізованіших у сучасній музикологічній думці, пов'язаній з рефлексивними аспектами самопізнання цієї наукової галузі як такої.

Список літератури

1. Бобровский В. П. Анализ музыкальный / В. П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Стб. 139–145.
2. Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): монография / Г. Р. Консон. — М. : Композитор, 2010. — 352 с.
3. Корнелюк Т. А. Музыкознание как открытая система : опыт постановки проблемы: на материале отечественной музыкальной науки : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Т. А. Корнелюк. — Новосибирск, 2007. — 199 с.

Надійшла до редколегії 12.03.2014 р.

УДК 534.78:784.9

Ю. М. ДАНИЛЬЧИШИН

АКУСТИКА ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ Й АКУСТИЧНА БУДОВА ГОЛОСУ

Аналізуються акустичні властивості співочого голосу, розглядаються проблеми, пов'язані з акустичною будовою голосу.

Ключові слова: музична акустика, співочий голос, тембр.

Анализируются акустические особенности певческого голоса, рассматриваются проблемы, связанные с акустическим построением голоса.

Ключевые слова: музыкальная акустика, певческий голос, тембр.

Analyzed the acoustic features of the singing voice, discussed the problems associated with acoustic build voice.

Key words: musical acoustics, singing voice, timbre.

Професійна діяльність будь-якого художника потребує не лише професійних навичок, а й знань і розуміння технології творчого процесу, його реальних складових.

Актуальність теми визначається тим, що вона є важливою складовою розуміння акустичної будови голосу, яка передує становленню професійного співака на естраді.

Мета — висвітлити та проаналізувати акустичні особливості співочого голосу.

Будь-який звук — музичного інструмента чи голосу людини — можна визначити з великою точністю, оскільки звуки є фізичним явищем і розглядаються наукою — акустикою. Звук в акустиці — це поширення коливань, тобто хвиль у пружному середовищі. Оскільки йдеться про спів і мову (а людина говорить і співає в повітряному середовищі), то можна стверджувати, що звук голосу — це коливання

частинок повітря, що поширюється у вигляді хвиль концентрації та розрядження.

Співочий голос продукують голосові зв'язки людини, які, зближуючись та напружуючись, починають коливатися. Це викликає періодичні концентрації та розрядження, що виникають унаслідок підвищеного тиску повітряного потоку. Звукові хвилі, виникаючи в гортані, проходять тканинами, що оточують гортань, униз і вгору повітряними шляхами. Таким чином, вони лише частково потрапляють у зовнішній простір і, поширюючись у навколишньому середовищі співака чи промовця, досягають вуха слухача. Під час концентрації та розрядження хвилі проходять у пружному середовищі, його частинки коливаються, впливаючи на сусідні частинки. Рух повітряного середовища, якщо він не надто швидкий і не відбувається на невеликих відстанях (10–12 метрів), істотно не впливає на поширення хвиль. Невеликий вітер, навіть якщо він дме в напрямку людини, що говорить, не перешкоджає звуковим хвилям досягати вуха співрозмовника. Тільки дуже сильний вітер відносить звуки вбік. Таким чином, повітря є лише передавачем звукових коливань.

У вокальній педагогіці існує термін «озвучене дихання», яке радять «спрямовувати» в той чи інший відділ ротової порожнини. Потрібно завжди пам'ятати, що звук поширюється в повітрі за акустичними законами. Повітря ж у голосовій трубці має дещо інші аеродинамічні закони.

У голосовому апараті людини є безліч порожнин і трубок, у яких можуть розвиватися явища резонансу. Трахея, бронхи, гортань, рот, носоглотка, ніс та дрібні придаткові порожнини навколо нього мають достатньо пружні стінки для того, щоб у них виник резонанс. Одні з них за своєю формою та розмірами незмінні, отже, завжди підсилюють одні й ті ж самі обертони, створюють постійно наявні в голосі призвуки і не можуть бути спеціально пристосовані для підсилення будь-яких інших обертонів (наприклад, ніс і його придаткові порожнини). Інші легко змінюють свої форму та розміри, наприклад, ротова порожнина, глотка, надскладкова порожнина гортані, можуть використовуватися для зміни вихідного тембру, резонансно підсилюючи певні групи обертонів. Саме завдяки резонаторним явищам у спектрі голосу є «вершини», посилюються окремі обертони, сильніші за основний тон. Механізм зміни вихідного тембру не пов'язаний з вібраціями грудей, піднебіння або будь-яких частин організму, як про це іноді пишуть у старих посібниках. Зміна вихідного тембру гортані цілком залежить від резонаторних явищ, що виникають у порожнинах голосового апарату. Нині досліджено як звук, що утворюється в голосовій щілині, так і вплив на нього резонаторних порожнин.

Під час операцій на гортані було вперше вивчено, записано й акустично проаналізовано звук, що створюється безпосередньо голосовою щілиною. На слух він відрізняється від звичного. Насамперед,

спостерігається зміна його індивідуального тембру. Голос стає невпізнаним, «пискливим». У разі спроби вимовити різні голосні літери або слова голосова щілина видає однотонний звук.

Як відомо ще з часів Гельмгольца, кожний голосний звук містить у своїй обертоновій структурі дві основні щодо посиленої групи частот «характеристичні тони Гельмгольца», які надають змоги відрізнити один голосний звук від іншого. Ці частоти називаються формантами голосних.

Одна з груп створюється завдяки резонансу глотки, інша — ротової порожнини. Цим визначається необхідність під час переходу від одного голосного до іншого переміщати язик з однієї позиції в іншу. Язик є основним артикуляційним органом, переміщення якого створює в ротовій і глотковій порожнинах потрібні для утворення формант повітря. Саме тому неможливо в одному положенні язика вимовляти різні голосні.

Об'єми глоткової та ротової порожнин за величиною знаходяться обернено у зворотних відносинах один до іншого і змінюються під час вимов різних голосних у послідовності і-е-а-о-у. Ротова порожнина збільшується в разі переходу від голосного і до голосного у, глоткова — зменшується під час переходу від і до е, на о та у знову збільшується.

Таким чином, перехід від одного голосного до іншого є тембральною зміною звуку, що виникає під час зміни резонансу ротоглоткових порожнин. Утім, кожен з нас легко розрізняє голосний чи приголосний звук, незважаючи на те, хто його вимовляє: чоловік або жінка, бас, баритон чи тенор. Така відмінність залежить не тільки від різної висоти, на якій говорять чоловіки або діти, але й від формант голосних, які в дітей та жінок за діапазоном підняті вгору. Можна також розрізнити, знайома чи незнайома людина вимовила слово. Подібні особливості тембру пов'язані з неформантними сферами спектра, тобто з усіма іншими обертонами голосу, характерними для певної людини, що й створює її індивідуальний тембр.

У людини є два механізми зміни тембру, дві можливості впливу на тембр голосу: можна змінювати, по-перше, вихідний тембр, що виникає в голосовій щілині (наприклад, грудний і фальцетний звук, жорстка чи м'яка атака звуку), і, по-друге, форму та розміри резонансних порожнин на шляху руху звуку від голосових складок до губ.

Аналіз спектра добре поставленого співочого голосу засвідчив, що ті його особливості, які ми добре чуємо в тембрі (металічність і блиск — з одного боку, та м'якість, округлість — з іншого), залежать від посилення в спектрі голосу відповідно двох сфер обертонів, які надають специфічності співочому тембру голосу і називаються «співочими формантами».

Пріоритет у відкритті співочих формант належить вітчизняній науці. У 1928 р. В. Казанський і С. Ржевкін визначили, що в спектрі

добре поставленого чоловічого співочого голосу завжди наявні посилені обертони із частотою 517 Гц. Ця форманта дістала назви низької співочої форманти, яка надає округлого, повного та м'якого звучання співочому голосу. Якщо цю сферу «вирізати» зі звучання голосу, відфільтрувати її, то звук «обілюється», стає спрощеним. Пізніше, в 1934 р., В. Бартоломью, працюючи на досконалішій апаратурі, виявив, що в добре поставленому голосі завжди наявні групи значно посилених обертонів у високочастотній частині спектра. Ця сфера називається високою співочою формантою.

Для низьких голосів підсилена високочастотна сфера становить 2500–2800 Гц, для вищих — до 3200 Гц. Ця сфера, тобто висока співоча форманта, додає звуку яскравості, блиску, металічності. Від неї залежать «далекобійність», польотність звука, здатність «пробивати», наприклад, оркестр.

На формування тембру може істотно вплинути носова та носоглоткова порожнини. Під час співу м'яке піднебіння опускається, звук по ротоглотковому каналу має змогу єднатися з носоглотковою порожниною та носом, при цьому набуваючи гугнявості. Широкий прохід у носоглотку створює додатковий канал, яким звук проходить у ніс. З акустичної точки зору, цей канал є своєрідним фільтром-пасткою, в якому поглинаються обертони близько 2000 Гц. Звук, з тембру якого вилучені ці обертони, сприймається як носовий. Гугнявий, носовий відтінок голосу — негативна ознака тембру, і співаки прагнуть уникати його. Підняттям м'якого піднебіння вони перекривають цей прохід, про що свідчать рентгенологічні спостереження, згідно з якими в співака під час співу м'яке піднебіння зазвичай підіймається.

Тембр співочого голосу залежить не тільки від спектральної структури звука, але й від вібрато, що надає звучанню теплоти, живості, виразності, сприймається на слух як складова тембру. Під час вивчення вібрато акустиками виявлено, що звук є якісним тоді, коли вібрація відбувається зі швидкістю 6–7 разів на секунду. Якщо пульсації менші або більші, голос стає неприємним.

Вібрато — складне явище. Згідно з дослідженнями, вібрація у звуці співочого голосу залежить від періодичної зміни всіх характеристик звука: висоти, сили та тембру, пульсуючих з однаковою частотою. Якщо грамофонну платівку або магнітофонний запис співочого голосу прослухати на вдвічі уповільненій швидкості, то можна легко почути вібрато. Голос звучатиме на октаву нижче, його тембр зміниться, а обертони змістяться на октаву нижче і чітко простежуватиметься вібрато висоти. Як виявилось, голос у процесі вібрато зазвичай змінюється за висотою на $1/2$ тону, іноді й більше, тобто вібрає навколо середньої частоти, яку сприймаємо як основний тон.

Темброве вібрато є зміною характеру звука на одній і тій самій висоті, тобто разом із підвищенням і посиленням звука змінюється і він сам.

У різних співаків усі три типи вібрато варіюються в різних співвідношеннях: в одних превалює вібрато висоти, а вібрато сили та тембру виявляються меншою мірою, в інших — навпаки. Оскільки змінюється й частота вібрато, можна стверджувати, що існує велике розмаїття тембрів співочих голосів. Достатньо згадати голоси багатьох видатних артистів, щоб зрозуміти, що краса голосу може поєднуватися з різною якістю вібрато.

Перехід енергії тіла, що коливається, у звукові коливання повітряного середовища називається випромінюванням звука. В акустиці існує правило: якість випромінювання тим якісніша, чим більша площа випромінюючої поверхні. Навпаки, в разі малих площ випромінювання невелике.

Голосовий апарат людини являє собою своєрідний рупор: над джерелом коливань — складками — розташована трубка, відкрита в зовнішнє середовище. Із тієї трубки-рупора звук, створений у голосовій щілині, досягає ротового отвору і звідси вже поширюється в зовнішній простір. Широка частина рупора — розтруб — закінчується гирлом, вихідним отвором. Далі починається вільний повітряний простір. Рот у голосовому апараті виконує роль гирла рупора. Чим більша площа отвору, тим більша енергія випромінювання, відтак чим більше відкритий рот під час фонації, тим ліпше переходить енергія в зовнішній простір. Дійсно, коли людина говорить або кричить, вона природно використовує цю закономірність. Під час негучного побутового мовлення рот трохи розкритий, під час голоснішого — більше, під час крику він розкривається максимально, а в разі бажання бути чутним на далеку відстань людина збільшує розтруб, використовуючи руки, складені у формі рупора і підставлені до рота. Усі ці звичайні, загальновідомі пристосування голосового апарату до різних умов фонації пояснюються прагненням знайти спосіб збільшити випромінювання звука. Бажаючи голосно крикнути, людина збільшує й вихідну силу звука, поліпшує його розсіювання. Однак під час співу не в усіх співаків можна спостерігати подібні особливості. Якщо в процесі співу рот узагалі відкривається більше, ніж під час звичайного мовлення, то максимальний або дуже великий ступінь його відкриття (як під час крику) майже не характерно. Деякі співаки утворюють звуки при дуже помірно відкритому роті.

У співі особливого значення набувають інші завдання — утворення красивого співочого тембру та природного формування слова, чому не завжди сприяє широко відкритий рот. У разі правильного формування співочого тембру, коли добре утворюється висока співоча форманта, голос має достатню гучність і при помірно відкритому роті. Навпаки, максимально відкритий рот може змістити гортань, несприятливо вплинути на роботу голосової щілини, перешкодити утворенню правильного співочого тембру, природній вимові слів.

Для співака головне завдання — бути добре почутим у великих приміщеннях концертних залів або сцени. Ідеально, коли голос і красивий, і потужний водночас. Однак не сила голосу, а його краса та чітка дикція — визначальні фактори в професійній діяльності. Тому міра відкриття рота не повинна перешкоджати природності слова та красі тембру.

Подібність голосового апарату до рупора має не тільки зовнішній характер. Уявімо собі дві різні форми рупора: конусоподібний, що відкривається назовні широким отвором, і такий, що на початку має широкий, а потім звужений отвір. Згідно зі спостереженнями, в другому разі звук згасає більшою мірою, ніж у першому. Крім того, малий отвір погіршує перехід звукової енергії в зовнішній простір.

Згідно з рентгенологічними спостереженнями, форма надставної трубки на одному й тому самому голосному звуці може бути в одних індивідуумів сприятливішою для виведення звукової енергії, ніж в інших.

Загальні властивості хвилеводу — надставної трубки — є здебільшого постійними для звукових хвиль. Рентгенограми свідчать, що в різних співаків конфігурація хвилеводу є різною. Слід зазначити, що у вигнутих хвилеводах звук збирається та стелиться по вигнутих поверхнях, тобто їх форма особливо важлива для поширення хвиль. У голосовому рупорі людини такими поверхнями є задня та бокова поверхні глотки, підняте м'яке піднебіння і, нарешті, тверде піднебіння. Форма твердого піднебіння незмінна, форма глотки, як свідчать спостереження, змінюється мало, повторюючи вигин шийних хребців.

Звукові хвилі, потрапляючи на перешкоду, можуть огинати її або відбиватися від неї. Дослідження засвідчили, що для низьких і середніх частот стінки ротоглоткового рупора не є відбивачами звука. Звук оточує ці поверхні, ковзає по них і, залежно від якості форми, більшою чи меншою мірою поглинається. Основні тони співочого звука, як і обертони приблизно до частоти в 2500 Гц, поширюються в голово́вій трубці за цим законом.

Отже, вся енергія співочого звука різних частот поширюється різною мірою: частина з них обтікає, частина відбивається. Із цієї точки зору потрібно оцінювати значення піднебінного зведення у фонації. Правильно пристосовуючи м'язи ротоглоткового каналу, можна зменшити поглинання звукової енергії, збільшити відсоток її корисного виходу, що інтуїтивно й роблять багато співаків.

Звук, який випромінюється з ротового отвору, поширюється в усі сторони, як будь-які звукові хвилі. Спрямованість звука, тобто переважне поширення звукових хвиль у напрямку, за типом світлового променя, підпорядкована закону, яким визначається відбиття або обтікання перешкод хвилею. Якщо розміри випромінюючої поверхні більші за розміри довжини хвилі, звук поширюється переважно в одному напрямку. Якщо ж випромінююча поверхня більша,

ніж довжина хвилі, відбувається поширення в усі сторони без певної спрямованості.

У співочому голосі, що має складний спектр, для основного тону та низькочастотних складових з великою довжиною хвилі, розміри рота не забезпечують яскраво вираженої звукової спрямованості. Що стосується високочастотних обертонів, то тут існує яскраво виражена спрямованість, що зростає залежно від підвищення частоти обертонів. Дослідник В. Морозов, вимірюючи спрямованість випромінювання голосу співака, експериментально засвідчив: якщо для основних тонів голосу та низькочастотних обертонів звук поширюється приблизно з однаковою інтенсивністю в усі сторони, натомість для високої співочої форманти є чітко вираженою спрямованість звука вперед. У цьому разі саме спрямованість є важливою властивістю, що дозволяє співакові залежно від повороту голови спрямовувати голос у бажаному напрямку.

Особливо велика спрямованість приголосних звуків, що містять велику кількість надто високих частот, наприклад, свистячих і шиплячих — ц, сдп, чдц та ін. Це важливо знати для правильної дикції. Якісне подання го-лосних у сторону публіки забезпечує достатню зрозумілість навіть на великих відстанях.

Посилення звука в голосовому апараті відбувається не стільки завдяки збільшенню гирла розтруба, що поліпшує випромінювання, скільки завдяки створенню сприятливіших умов у роботі самої голосової щілини. При порівняно невеликих витратах енергії голосових м'язів дихання в моменти достатнього протитиску може розвивати більшу енергію, створюючи звук колосальної сили.

Порівнюючи конструкцію рупорного гучномовця зі структурою голосового апарату в співі, можна помітити подібність принципів їх побудови. У рупорі патефона або гучномовця перед мембраною ставиться коробка зі звуженим виходом з неї — передрупорною камерою, роль якої — створити перед мембраною опір, який дозволить дже-релам коливань найліпшим чином віддавати енергію. Рупорний канал привносить до цієї системи протитиск, що утворює загальний опір — імпеданс.

Гортань має в кожного співака певне положення, і вхід до неї завжди звужується. Таким чином створюється своєрідна передрупорна камера, в якій може розвиватися опір. Вона залишається на всіх голосних і на всьому діапазоні незмінною.

Постановка голосу — це пошук правильного взаємозв'язку між резонуючою надставною трубкою і голосовою щілиною. У цьому разі прийнятні ті прийоми, які сприяють збільшенню імпедансу. В інших випадках зручніше менший імпеданс — широко відкритий рот і спокійна або навіть піднята гортань.

Співак має можливості підвищити гучність голосу, збільшити ко-рисний акустичний ефект дії голосового апарату. Якщо в невеликих

межах зменшити поглинання звука всередині ротоглоткового каналу завдяки вдалому пристосуванню м'язових органів (м'якого піднебіння, глотки, мовлення), можна спрямовувати звук у потрібному напрямку.

Дослідження засвідчили, що якість польотності пов'язана з тембром голосу, а не з його силою, і це пояснюється наявністю в голосі високих обертонів. Співак із дзвінким голосом уміє формувати звук таким чином, що великий відсоток енергії концентрується у звуці в зоні високої співочої форманти. Зона кращої чутності містить ту сферу, в якій розміщуються всі мовні та співочі форманти, де слабкі звуки сприймаються як достатньо гучні.

Згідно з наведеним матеріалом можна із упевненістю констатувати, що співочий голос — надзвичайно складна система, яка потребує ретельного вивчення та опанування. Нині актуальними є проблемні питання щодо сутності акустичної будови голосу, їх вирішення та використання на практиці концертного виконавства.

Список літератури

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка / В. Антонюк. — К. : ЗАТ «Віпол», 2007. — 174 с.
2. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд. — М. ; Л. : Музгиз, 1952. — 192 с.
3. Вербек-Свердстрём В. Школа раскрытия голоса / В. Вербек-Свердстрём. — М. : Evidentis, 2009. — 224 с.
4. Дашак А. Божественна природа звука / А. Дашак. — Львів : Світ, 2003. — 108 с.
5. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М. : Музыка, 2007. — 368 с.
6. Иванов А. Искусство пения / А. Иванов. — М. : Голос-Пресс, 2008. — 220 с.
7. Карпось В. Основні положення з теорії та практики співу / В. Карпось. — Луцьк : Вежа, 1999. — 107 с.
8. Кушка Я. Методика навчання співу / Я. Кушка. — Тернопіль : Навч. кн., 2010. — 283 с.
9. Монд Л. Здоровье голоса певца / Л. Монд. — М. : Фортуна ЭЛ, 2011. — 221 с.
10. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи / В. Морозов. — Л. : Наука, 1977. — 231 с.
11. Морозов В. Искусство резонансного пения / В. Морозов. — М. : МГК, 2008. — 589 с.
12. Назаренко И. Искусство пения / И. Назаренко. — М. : Музыка, 1968. — 622 с.
13. Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы / В. Юшманов. — СПб. : ДЕАН, 2007. — 127 с.
14. Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки / А. Яковлев. — Л. : Музыка, 1971. — 64 с.

Надійшла до редколегії 17.02.2014 р.

ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ

Розглядаються основні етапи та складові формування іміджу естрадного виконавця. Визначається специфіка кожного з етапів.

Ключові слова: імідж, естрадний виконавець, українська естрада, шоу-бізнес, музичний маркетинг, PR.

Рассматриваются основные этапы и составляющие формирования имиджа эстрадного исполнителя. Определяется специфика каждого из этапов.

Ключевые слова: имидж, эстрадный исполнитель, украинская эстрада, шоу-бизнес, музыкальный маркетинг, PR.

The main stages and components forming the image pop artist. Specificity of each stage.

Key words: image, pop singer, Ukrainian pop, show business, music marketing, PR.

Динамічний розвиток музичного ринку України привертає увагу дослідників до вивчення проблем, що пов'язані з формуванням іміджу виконавця і його подальшого існування. Однією з головних характеристик музичної естради є поєднання комерційної та творчої складових. Тобто, крім особистих творчих даних, зокрема голосу, артистизму, харизми, виконавець повинен відповідати смакам певної глядацької аудиторії і здобути певний сегмент ринку шоу-бізнесу. Для реалізації цих завдань використовується PR-інструментарій.

Продумане планування і здійснення PR-акцій є основою правильного позиціонування й успішного просування артиста. Формування іміджу вивчали такі дослідники, як Г. Г. Почепцов, В. М. Шепель, А. Ю. Панасюк та ін., проте в науковій літературі існує мало розробок щодо використання PR-технологій у сфері культури й естради зокрема. І зовсім бракує праць, у яких аналізується імідж зірок української естради. Усе це і зумовлює актуальність дослідження формування іміджу естрадного виконавця.

Мета — визначити специфіку формування іміджу естрадного виконавця.

Це зумовлює необхідність вирішення таких завдань:

- 1) визначити особливості іміджу виконавців естради;
- 2) виокремити основні етапи формування іміджу естрадного виконавця;
- 3) охарактеризувати специфіку етапів формування іміджу.

В. М. Шепель у своїй праці «Іміджологія: секрети особистого шарму» визначає імідж як індивідуальний вигляд, який створюється засобами масової інформації, соціальною групою або власними зусиллями особистості з метою привернення до себе уваги [9, с. 21]. У Вікіпедії вказується на психологічний вплив, який здійснюється в процесі формуванні іміджу, описується інструментарій, а також

конкретніше визначається мета іміджу (від англ. image [imidʒ] — «образ», «зображення», «відображення»), штучного образу, що формується в громадській чи індивідуальній свідомості засобами масової комунікації та психологічного впливу. Імідж створюється піаром, пропагандою, рекламою з метою формування в масовій свідомості певного ставлення до об'єкта і може поєднувати як його реальні властивості, так і неіснуючі, ті що приписуються [2]. Тобто імідж — образ об'єкта, який формується й існує у свідомості цільових груп громадськості, тих, на які орієнтовані PR-заходи.

Відповідно до визначень, можна зазначити, що імідж естрадного виконавця — це сценічний образ, сформований командою продюсерів і іміджмейкерів, осіб, зацікавлених у просуванні артиста з метою поєднати якусь нішу в індивідуальній свідомості споживача.

Цей образ формує певне ставлення до об'єкта в ЗМІ і поєднує як реальні властивості артиста, так і вигадані та сформовані за допомогою PR-засобів (т. зв. міфологічна складова іміджу (за Г.Почепцовим)). Ці міфи вибудовуються навколо реальності, таким чином деформуючи її, надаючи виконавцю і подіям, що з ним відбуваються, іншого контексту. Міфологічний компонент, згідно з Г.Почепцовим формується в таких аспектах іміджу:

- візуальний — виражається в зовнішньому образі артиста: його одяг, взуття, аксесуари, зачіска, прикраси, а також манера поведінки, міміка, жести;
- вербальний — визначається культурою спілкування: мова, робота з інтерв'юерами;
- контекстний — коло спілкування, середовище, де проводить час артист;
- подієвий — його репутація: відповідність статусу й сформованому образу [5, с.130].

У цьому разі можна говорити ще й про сценічний і позасценічний іміджі. Останній передбачає зовнішній вигляд і поведінку артиста поза концертними виступами й опосередковано впливає на цільову аудиторію. Сценічний імідж артиста визначається образом, який створює артист на сцені, що безпосередньо впливає на цільову групу, причому найчастіше рівні почуттів, звертаючись до емоційних настанов індивіда.

Практики, котрі формують імідж українських виконавців, розуміють це поняття дещо спрощено. Наприклад, Ольга Роечко, менеджер Олега Скрипки, говорить про реальну й віртуальну площини іміджу. Реальна площина — це зовнішність, стиль одягу, музичний стиль виконання — усе, що можна побачити й почути. «Віртуальні» складові іміджу — це образи, з яким асоціюється артист (талант, манера поведінки тощо)[3]. Альбіна Завальська, піар-директор групи «Алібі», зазначає: «...головна складова іміджу зірки — творчість, ім'я — це її візитна картка. Потім усе інше — характер, інтелект, зовнішній

вигляд, поведінка, оточення, вміння спілкуватися з пресою, шанувальниками тощо» [3].

Імідж естрадного виконавця передбачає відповідність основним критеріям, тому необхідно визначити його основні характеристики.

По-перше, імідж — ідеальний об'єкт, який формується у свідомості цільових груп громадськості і є узагальненим. Відповідно до цього, ефективний імідж повинен бути цілісним та несуперечливим. По-друге, імідж несталий і потребує постійного підтримування, по-третє, він (як і стереотип) передбачає обмежену кількість характеристик об'єкта, тому повинен бути реалістичним і містити характеристики, притаманні реальному об'єктові. Імідж повинен бути прагматичним, створюватися для вирішення певного конкретного завдання, мати значний емоційний компонент і бути варіабельним, здатність змінюватися залежно від очікувань цільових груп [4].

Працюючи над своїм іміджем, необхідно адекватно оцінити особистий потенціал естрадного виконавця, звертаючись до його «Я — концепції», яка за визначенням Р. Бернса є сукупністю всіх уявлень індивіда про себе, поєднана з його ставленням до себе або до окремих своїх якостей, те, що називають самооцінкою» [1, с. 33]. Самооцінка відображає ступінь розвитку в людини почуття самоповаги, власної цінності й позитивного ставлення до всього того, що належить до сфери його «Я». Предметом самосприйняття й самооцінки індивіда можуть стати його тіло, імідж, манери, здатності, соціальні відносини й інші особистісні прояви.

Позитивна «Я — концепція» визначається трьома факторами: переконаністю в тому, що ви імпонуєте іншим людям, упевненістю в здатності до того чи іншого виду діяльності і почуттям власної значущості [7, с. 104].

У «Я — концепції» можна виокремити три складові:

1. Когнітивна-образ «Я», уявлення людини про саму себе, зокрема про свою зовнішність: ставлення до своїх фізичних особливостей, самопочуття, а також до власних схильностей і потреб.

2. Оціночна — самооцінка людини, її уявлення про те, як її сприймають інші люди.

3. Поведінкова — конкретні дії, які можуть бути викликані уявленнями людини про саму себе: самооцінкою і ситуаціями внутрішньої дисгармонії, пов'язаними з ними [1, с. 36–39].

Під час формування іміджу внутрішні уявлення людини мають узгоджуватися з його елементами, від цього залежать подальша поведінка людини і те враження, що вона зумовлює. Необхідно, щоб складові обраного іміджу відповідали індивідуальним уявленням людини про себе. «Я — концепцію», по суті, визначає індивід: як він ставиться до себе, як оцінює свої вміння і можливості розвитку в майбутньому.

Від правильної роботи з «Я — концепцією» артиста залежить і подальший успіх його самопрезентації. В. Шепель визначає

самопрезентацію як уміння подавати себе, привертаючи увагу, а також актуалізувати інтерес людей до власних відео та аудіо якостей [9, с. 47]. Конкретніше визначення самопрезентації надають Ж. Тедеші і М. Ріес: самопрезентація – це навмисна поведінка, яка усвідомлюється, і спрямована на те, щоб створити певне враження на оточуючих [8, с. 48]. Тобто можна говорити про те, що люди здійснюють певні дії, для підтвердження свого Я — образу.

У становленні виконавця важливе значення має набуття навичок правильного презентування власного образу. Естрадний виконавець повинен уміти працювати з аудиторією: публікою, ЗМІ, колегами. У разі, якщо виконавець відчуватиме дискомфорт від іміджу, існує велика ймовірність, що він не зможе успішно транслювати аудиторії свій образ.

Створення або корегування іміджу пов'язані із задоволенням вимог основної частини аудиторії і відповідністю певним бажаним характеристикам цільової групи. Тому наступним етапом формування іміджу є дослідження суспільних очікувань: виявлення сформованих в аудиторії уявлень про об'єкт; визначення переваг, очікувань і вимог аудиторії, особливостей і характеристик, які, на думку аудиторії, повинен мати претендент на позитивний імідж. Його відповідність очікуванням забезпечує максимальну й тривалу популярність.

Після здійснених маркетингових досліджень цільової аудиторії необхідно сконструювати імідж естрадного виконавця, тобто такий, що відповідає поставленим цілям, той, до якого естрадний виконавець прагнутиме в процесі роботи. Найпоширенішою проблемою на цьому етапі є відсутність чіткого позиціонування естрадного виконавця, що може призвести до копіювання образів вже існуючих артистів. Тому важливо обрати правильну позицію на естрадному ринку і створити оригінальний імідж. В українській естраді прикладами яскравого та цільного іміджу можуть бути Верка Сердючка (Андрій Данилко) та співачка Руслана. Причому імідж останньої в процесі роботи зазнав кардинального корегування: із співачки романтичного образу з елементами національного колориту вона перетворилася на «українську дикунку». Це відбулося завдяки посиленню національного колориту в образі Руслани. Були написані нові, енергійні пісні, розроблені сміливі сценічні костюми, спеціальна фізична підготовка дозволила співачці виконувати складні танці, паралельно демонструючи треноване тіло. Увесь цей комплекс створив новий «дикий» імідж Руслани. Причому, до участі в конкурсі «Євробачення-2004», PR-група Руслани ґрунтовно готувалась: були вивчені конкуренти; проводилися промо-тури по країнах учасниках голосування; а також організована PR-підтримка під час самого конкурсу. Прес-конференція Руслани відбувалася нестандартно: присутні могли дегустувати «горілку» і сало, а Руслана навчала журналістів гри на трембіті. У результаті Руслана здобула перемогу, тоді

як володар «золотого голосу» Олександр Пономарьов не зміг посісти гідного місця [6].

Наступним етапом формування іміджу естрадного виконавця є розробка стратегії просування. Важливим для позитивного іміджу артиста є його соціальна активність, насамперед, участь у громадських заходах і фестивалях, що сприяє виробленню в глядацької аудиторії певного «свійського» ставлення до виконавця. У цьому напрямку на українській естраді досягли успіху Скрибін та гурт «Танок на майдані Конго», які протягом кількох років були постійними учасниками, а потім і хедлайнерами масових заходів в Україні.

Важливим під час формування позитивного іміджу є участь виконавця в благодійних акціях й організація благодійних виступів. Вікторія Мацак, директор українського продюсерського центру «Лавіна Мьюзик» в одному зі своїх інтерв'ю розповідає про активну участь співачки Гайтани в благодійній сфері: «...Гайтана ніколи не залишає осторонь проекти, які можуть принести користь іншим людям... Улітку минулого року вона взяла участь у масштабному проєкті «Спілкування заради майбутнього», в якому порушувала тему сімейних відносин. Спеціально для проєкту вона написала пісню «Тепло слів», а до Нового року Гайтана збрала талановитих дітей і записала разом із ними дитячий альбом «Кукабарра». На його презентацію запросили дітей-сиріт з усієї України» [6]. Про необхідність участі в благодійності та соціальних заходах говорить продюсер Олега Скрипки Ольга Роенко: «...Олег Скрипка частий гість заходів, які ініціюють громадські організації з метою привернення уваги до актуальних проблем у галузі культури. Музикант сам є організатором і координатором величезного соціального проєкту під назвою «Країна мрій» — щорічного міжнародного етнофестивалю, який традиційно відбувається в Києві на Співочому Полі» [6].

Нині надзвичайно важливо бути активним у соціальних мережах, де перебуває більша половина прихильників естрадної творчості. Виконавець повинен мати свою сторінку Вконтакті і на Фейсбуці, також вести свій професійний блог. Головне, щоб інформація на сторінках постійно оновлювалася, а також була своєчасна реакція на коментарі читачів.

До традиційних засобів просування належить публікацій пресі інтерв'ю та статей про життя зірки. У прихильників творчості викликає довіру виконавець, у якого в житті такі ж самі події і проблеми, як у звичайних людей. Для розміщення краще обирати професійні видання. Позитивно позначається на іміджі самостійна підготовка естрадними виконавцями статей та оперативне надання коментарів на вимогу журналістів.

Важливо не тільки привернути увагу до артиста, а ще й утримати її. Імідж повинен бути динамічним — з виконавцем постійно має щось відбуватися. Для підтримки динаміки образу необхідно створювати цікаві події, чи, відповідно до завдань виконавця, висвітлювати

події, що виникають у публічних особистостей стихійно. Важливим також є «живе» спілкування з шанувальниками он-лайн в Інтернет-виданнях, прес-конференціях, газетах, журналах, ТБ, кліпи, презентаціях альбомів, сольних концертах, — усе, це може повніше розкрити творче життя виконавця.

Отже, здійснене дослідження дозволяє дійти висновків.

1. Імідж естрадного виконавця — сценічний образ, сформований командою продюсерів й іміджмейкерів. Він поєднує як реальні властивості об'єкта, так і неіснуючі, ті, що приписуються. Його метою є формування в масовій свідомості певного ставлення до об'єкта.

2. Формування іміджу естрадного виконавця починається з оцінки його «Я-концепції» — сукупності всіх уявлень індивіда про себе та його самооцінки. Необхідно, щоб складові обраного іміджу відповідали індивідуальним уявленням людини про себе.

3. Наступним етапом формування іміджу естрадного виконавця є дослідження суспільних очікувань: виявлення сформованих в аудиторії уявлень про об'єкт; визначення переваг, очікувань і вимог цільової аудиторії, особливостей і характеристик, які повинен мати претендент на позитивний імідж.

4. Третім етапом є конструювання іміджу естрадного виконавця, котрий відповідає визначеним завданням, тобто імідж, до якого естрадний виконавець прагнучим в процесі роботи. На цьому етапі необхідно розробити чітке позиціонування естрадного виконавця.

5. Розробка стратегії просування базується на соціальній активності виконавця: участі в громадських заходах і фестивалях, благодійних акціях, організації благодійних виступів. Важливими є активність виконавця в соціальних мережах, а також підготовка та публікація інтерв'ю і статей про життя зірки в пресі.

Подальшого дослідження потребують такі теми: використання реклами в формуванні іміджу естрадного виконавця, зарубіжний досвід просування зірок шоу-бізнесу тощо.

Список літератури

1. Бернс Р. Развитие «Я — концепции» и воспитание / Р. Бернс. — М., 1986. — 422 с.
2. Википедия — свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>. — Заглавие с экрана.
3. Дарко Н. PR для украинских звезд [Электронный ресурс] / Н. Дарко // ProPR. — 2009. — Режим доступа: <http://propr.com.ua/ru/public/view/13980>. — Заглавие с экрана.
4. Дружба О. Введение в курс имиджологии. Место имиджа в современном мире [Электронный ресурс] / О. Дружба. — 2007. — 22 с. — Режим доступа: dstureklama.files.wordpress.com. — Заглавие с экрана.
5. Почепцов Г. Теория коммуникации / Г. Почепцов. — М., 2001. — 656 с.
6. Слободянюк Э. Персональный имидж. Имиджмейкинг в системе public relations [Электронный ресурс] / Э. Слободянюк // Маркетинг журнал 4p. — 2004. — Режим доступа: <http://www.4p.ru/main/index.php>. — Заглавие с экрана.

7. Титова Н. Я-концепция / Н. Титова // Шепель В. Имиджология. Как нравиться людям / В. Шепель. — М. : Народное образование, 2002. — С. 101 — 109.
8. Шепель В. Антропологическая основа имиджологии / В. Шепель // Шепель В. Имиджология. Как нравиться людям — М. : Народное образование, 2002. — С. 35–51.
9. Шепель В. Имиджология: секреты личного обаяния / В. Шепель. — М.: Феникс, 2005. — 480 с.

Надійшла до редколегії 06.02.2014 р.

УДК 398. 25: 784. 9

М. П. ВІШЛЕНКОВ

СКОРОМОВКИ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ДИКЦІЇ

Розглядаються потенціальні можливості й особливості використання скоромовок для розвитку дикції в хоровому виконавстві.

Ключові слова: скоромовка, вокально-хорова дикція, засіб розвитку, дитяча творчість.

Рассматриваются потенциальные возможности и особенности использования скороговорок для развития дикции в хоровом исполнительстве.

Ключевые слова: скороговорка, вокально-хоровая дикция, способ развития, детское творчество.

Discusses the potential use of tongue twisters and especially for the development of diction in choral singing.

Key words: patter, vocal and choral diction, method development, children's creativity.

Практичний досвід роботи протягом більше двадцяти років художнім керівником та диригентом хору хлопчиків і юнаків «Азъ і Буки» Харківського національного академічного театру опери та балету і старшого хору в ДМШ № 11 засвідчив, що велика кількість дітей мають дефекти мовлення (нині і це співвідношення щороку збільшується).

Основні причини такої ситуації:

- соціально-економічні умови та сучасний, напружений темп життя не надають можливості батькам повною мірою виховувати дітей удома;

- недостатня кількість дошкільних установ і перевантаженість класів у загальноосвітніх школах не дозволяють приділяти належної уваги кожній дитині;

- засоби масової комунікації, які транслюють дитячі програми, зокрема зарубіжні мультиплікаційні фільми сумнівної якості, нерідко спрямовані на образно-сюжетне, інформаційне сприйняття персонажа чи події. Таким чином, дитина не завжди має можливість творчо розвиватися, повторювати і правильно вимовляти ті чи інші тексти, отже, розвивати свою дикцію;

- нині спілкування змістилося зі сфери «живого» мовлення у ритуальну площину, тому діти, а особливо підлітки, не приділяють належної уваги своїй вимові;

- деякі хормейстери, котрі працюють з дитячими колективами, на початку репетиції найчастіше обмежуються виспівуванням і не використовують текстів для усунення недоліків мови майбутніх хористів. Якщо керівники усвідомлюють необхідність якнайширшого застосування скоромонок на репетиційних заняттях, маємо справу з мовними лінощами, що перешкоджає розвитку вокально-хорової дикції в колективі.

Усі ці обставини є передумовою для ретельнішого звернення до такого народного жанру мовної творчості, як скоромонок.

Мета статті — проаналізувати потенціальні можливості й особливості використання скоромонок для розвитку вокально-хорової дикції на основі аналізу власного досвіду роботи з дитячими колективами.

Це передбачає дослідження змісту терміна «скоромонок», вивчення їх як народних (українських, російських), так і сучасних; класифікацію за ступенем складності вимови приголосних і звукополученням, аналіз можливостей використання скоромонок для розвитку вокально-хорової дикції.

Час зародження скоромонок точно не визначений. Радше за все вони виникли ще в первісну епоху з культовою метою і призначалися для здійснення ритуалів як своєрідних магічних заклинань. У стародавніх культурах їх могли використовувати для розваги в процесі святкових дій і спільного співу, тому вони належать до народного фольклору і вважаються особливим жартівливим жанром народної творчості.

Одним із перших дослідників народної творчості, хто зацікавився цим жанром, був В. І. Даль. Він уперше опублікував зібрання скоромонок (49 текстів) у «Прислів'ях російського народу» в 1862 р. Саме цей науковець першим увів до наукового обігу народний термін «скоромонок» і надав таке визначення: «Частоговорка, чистоговорка, род складной речи, с повтореньем и перестановкой одних и тех же букв или слогов, сбивчивых или трудных для произношенья» [1].

Після виходу друком праці В. І. Дала тривалий час зібрання скоромонок не публікувалися. На початку ХХ ст. в різних виданнях оригінальні скоромонок подав найбільший знавець дореволюційного фольклору Прикам'я (Росія) — В. Серебренніков. У другій половині ХХ ст. активно збирали скоромонок В. Анікін, А. Разумов, М. Булатов, Н. Колпакова, а особливо плідно — Г. Науменко, упорядник великої фольклорної збірки, куди увійшли тільки скоромонок: «Тридцять три Егорки» [5]. Окрім них, А. Анісімова, В. Бірюков, М. Новицька, І. Фрідріх та ін.

Скоромонок мають давню історію, але наукових досліджень цього феномену майже немає. Винятком є дисертація І. Л. Муль [4], у якій розглядаються механізми мовної гри в малих фольклорних жанрах,

зокрема скоромовок, у лінгвістичному аспекті. Аналогічна ситуація існує й у сфері хорового мистецтва. Вплив скоромовок на розвиток вокально-хорової дикції не досліджено, тому зробимо таку спробу і, опираючись на власному досвіді творчої роботи з дітьми, проаналізуємо потенціал скоромовок як засобу розвитку дикції в хорі.

Визначення терміна «скормовка» наявне не в кожному сучасному довідковому виданні. В Академічному тлумачному словникові (1970–1980), з одного боку, скормовка визначається як швидка, поспішна мова або швидкий темп мови, а з іншого — як жанр народної творчості — жартівливий вислів, скомпонований зі складних для швидкої вимови слів.

Точніше, на нашу думку, визначення цього поняття наведене в «Малому тлумачному словнику російської мови» В. В. і О. Є. Лопатіних «Скороговорка — спеціально придуманная фраза с труднопроизносимым набором звуков, которую нужно произнести быстро, не запинаясь» [3].

Але що слід вважати «складновимовним»? Якщо дитина не вимовляє певного звуку, то для неї будь-яке слово із цим звуком буде складновимовним. Можливо, точніше сказати так: скормовка — існуючий або спеціально складений невеликий текст, у кожному або майже в кожному слові якого в різних поєднаннях наявні одні й ті ж приголосні звуки. Але і в цьому разі втрачається жартівливість і грайливість скоромовок, які призначені для розвитку мови.

Відповідно до цього, спробуємо надати своє визначення. Скормовка — це жартівлива приказка або вимовка, спеціальна фраза з підбором звуків, які складно і швидко вимовляються.

Т. І. Піменова наводить таке визначення: «Скормовки — це маленькі словесні ігри, які захоплюють і дітей, і дорослих» [6]. Це слушно, особливо коли йдеться про роботу з дітьми. Саме вони щиро і з великим задоволенням виконують серйозну роботу в «несерйозних» обставинах: намагаються промовляти, помиляються, щиро сміються над своїми і чужими помилками. Але як результат — правильно виголошений або проспіваний звук.

Цікава еволюція терміна «скормовки» в різних виданнях «Словника російської мови» С. Ожегова. У виданні 1978 р. подається таке визначення: «Искусственно, ради забавы придуманная фраза с труднопроизносимым подбором звуков, которую нужно произнести быстро, не запинаясь». У 1990 р. внесено важливе уточнення: «Скороговорка — специально придуманная фраза с труднопроизносимым подбором звуков, быстро проговариваемая шуточная прибаутка». Таким чином, словосполучення «ради забавы придуманная» вилучено. Радше за все, це пов'язане з тим, що скормовки стали засобом виправлення дефектів мови або її розвитку у фахівців різного профілю: логопедів, акторів, вокалістів, риторів, педагогів та ін.

Тому поряд із широким використанням народних текстів стали розробляти нові скормовки для корекції й удосконалення мовного апарату

не тільки в дітей, але й дорослих. Наприклад, Т. І. Піменова, логопед за освітою, розробила спеціальні скоромовки для правильної вимови всіх звуків [6]. Саме логопеди активно використовують скоромовки для автоматизації та диференціації звуковимови дітей. І. Г. Сухнін у «Веселих скоромовках для «неслухняних» звуків» розробив нові варіанти скоромовок для відпрацювання важкого звуку в кожному слові [8].

У більшості видань, присвячених розвитку мовлення дітей, скоромовки іноді називаються чистомовками. Якщо В. Даль ототожнював скоромовки і чистомовки, то в сучасній логопедичній практиці це зовсім різні речі. Як не дивно, визначення чистомовки не має в жодному із сучасних тлумачних словників. Логопеди, на відміну від Дала, розрізняють скоромовки і чистомовки як два різні жанри. Останні не потребують швидкого вимовлення, але вони неодмінно повинні вимовлятися правильно й усвідомлено. Радше за все, чистомовки, якщо буквально трактувати це слово, призначені для формування навички повільного, але чистого та точнішого вимовлення тексту.

Аналіз скоромовок російською та українською мовами, які розміщені на відповідних Інтернет сайтах, свідчить, що їх діапазон надзвичайно широкий. Розрізняють скоромовки короткі та довгі, римовані й неримовані, сюжетні і безсюжетні, логічні й абсурдні, з повторами і без них, «побудовані» на одному звуці й на сполученнях звуків, доступні дитячому сприйняттю і не передбачені для цього. Не всі жанри літератури мають таке різноманіття, як скоромовки.

Записи, здійснені фольклористами в другій половині XIX — початку XX ст., свідчать про те, що дорослі поступово втратили інтерес до скоромовки, але використовують їх з педагогічною метою, зокрема під час роботи з дітьми. Завдання скоромовки — у захоплюючій формі навчити чистоти вимови складних звуків, слів і фраз, сприяти подоланню недоліків вимовлення, розвитку почуття мови, чіткої дикції, яка необхідна кожній людині, особливо тій, що співає в хорі.

К. С. Станіславський, котрий починав свою артистичну кар'єру як оперний співак, акцентував на значенні скоромовок для розвитку дикції вокаліста. Про їхню роль він писав у «Роботі актора над собою» [7], де зазначав, що систематичне й багаторазове повторення одних і тих же самих слів сприяє розвитку мовного апарату. У результаті цього виробляється здатність відтворювати навіть складні мовні конструкції в найшвидшому темпі. Розвиток мови неможливий без скоромовок, які доцільно використовувати під час постановки голосу і роботи над технікою мови.

Для цього необхідно правильно передавати тривалість звуків, складів, гостроту ритму; конструювати з фраз мовні такти, регулювати ритмічне співвідношення фраз між собою, робити правильні й чіткі акцентуації, які відповідають пережитим почуттям, пристрасням для створення вокально-хорового образу.

Скоромовки допомагають співакам усвідомити й відчутти ритміко-мелодійну сторону мови, пробудити в них прагнення точнішого

інтонувannya свого мовлення. Чіткий ритм мови визначає ритмічне переживання, і, навпаки, ритм переживання сприяє чіткій мові.

Співоче і мовне начала найгармонійніше поєднувалися у творчості Ф. І. Шаляпіна, котрий уважав, що необхідно співати, як говориш, і говорити, як співаєш. Якщо адаптувати слова К. С. Станіславського стосовно хорового мистецтва, то можна зазначити, що слово для хориста — не просто звук, а збуджувач образу. Букви, склади й слова — це музичні ноти в мові, з яких створюються фрази, мелодії й цілі хорові полотна. Недарма ж гарну мову називають музичною.

Недоліки вокально-хорової дикції виникають унаслідок неправильного чи невмілого, якісного вимовляння голосних і приголосних; недотримання фонетичних і граматичних норм промовляння літературного тексту тією чи іншою мовою; неврахування «високої позиції» звуку, тембрової особливості голосів, темпоритму, динамічних і агогічних нюансів, реєстрових, теситурних фактурних умов; змісту твору.

Іноді викладачі дикції не завжди мають чітке уявлення про звук і його постановку. Унаслідок цього під час співу нерідко наголоси ставляться правильно на голосних буквах, а на приголосних — неправильно (на заняттях з дикції, навпаки, на голосних — неправильно, а на приголосних — правильно). За таких умов уроки співу та дикції є водночас як корисними, так і завдавати певної шкоди.

Робота з постановки голосу полягає насамперед у розвитку дихання і звучання нот, які тягнуться. Такими нерідко вважають лише ті з них, які співаються на голосних звуках. Але деякі з приголосних, (сонорні) також мають таку особливість. Тому необхідно виробляти і їх звучання нарівні з голосними. В ідеальному варіанті викладачі вокалу повинні водночас викладати і дикцію, а викладачі дикції — навчати співу.

Усі означені недоліки можливо усунути за допомогою правильної постановки звуку, яка знищує затиски, напруження голосового апарату, неправильне дихання, артикуляцію губ.

Досвід роботи з дитячими хоровими колективами свідчить про те, що усунути подібні недоліки допомагають скоромовки.

Вивчаючи скоромовку, дитина навчається осмислено ставитися до того, що говорить, зважувати кожне слово, відчувати зв'язок між словосполученнями, тонкі нюанси в інтонації, сенсі, значенні.

Скоромовки розвивають мовний апарат дитини, роблять його доконалішим і рухливішим. Мова стає правильною, виразною, чіткою, зрозумілою, а дитина — успішною в майбутньому особистістю.

Діти часто «проковтують» закінчення слів, спрощують вимову складних словосполучень. Особливо це відчутно у вимові приголосних, які, згідно з нашими спостереженнями, іноді звучать настільки м'яко і непевно, що неможливо зрозуміти зміст.

Саме для усунення цих мовних недоліків доцільно якомога інтенсивніше використовувати скоромовки.

Насамперед, довелося дуже уважно відстежувати і коригувати вимову закритих складів, щоб чітко прослуховувались та вимовлялися саме останні приголосні. Для виправлення цього мовного дефекту застосовувалися певні скоромовки як російською, так і українською мовами, наприклад:

— Дед Додо в дуду дудел, Димку дед дудой задел.

— Дрова рубали два дроворуби.

— Кинув кріп Прокіп в окріп. У окропі, окрім кропу, кипить кроп для Прокопа.

Окрім твердої вимови приголосних, увага зосереджувалася не тільки на механічному відтворенні літер і їх сполучень, а й на змістовній складовій скоромовок. Окремо акцентувалося на вимові парних приголосних (б — п, ж — ш тощо), щоб кожна літера вимовлялася належним чином. Наприклад:

— Стоит поп на копне, колпак на попе. Копна под попом, поп под колпаком.

— Бабин біб розцвів у дощ — буде бабі біб у борщ.

— Сів шпак на шпаківню, заспівав шпак півню:

«Ти не вмієш так, як я, так, як ти, не вмію я».

— Лежить п'ять п'ятаків. На кожному п'ятаку ще по п'ятаку.

Існує думка, що той, хто володіє мовою — володіє світом. Тому, на нашу думку, культуру мови можна і слід розвивати таким чином:

— Кто хочет разговаривать, тот должен выговаривать,
Все правильно и внятно, чтоб всем было понятно.

У процесі роботи над дикцією слід зважати на певну двомовність окремих регіонів, що спричиняє недостатньо чітку вимову деяких приголосних. Насамперед, це стосується приголосної «г» та «ґ». Тому довелося відпрацьовувати на скоромовках обидві вимови цих літер:

— Гравировщик выгравировал приговор переговоровщице.

— Летів горобчик, сів на стовпчик, прибіг хлопчик — утік горобчик.

— Галя ґудзик пришивала та на ґудзик поглядала.

Під час роботи над вимовою сонорних і губних приголосних слід уважно стежити за правильною артикуляцією та диханням. Зауважно, що всі скоромовки мають вимовлятися саме на вокальному диханні (нижньореберному), що додатково сприяє правильному формуванню співочої дихальної опори звуку. Наведемо декілька прикладів:

— Милости прошу к нашему шалашу,

Пирогов покрошу и откушать попрошу.

— Ой, збирала Маргаритка маргаритку на горі,

Розгубила маргаритки Маргаритка у дворі.

Відповідно до тези, що будь-яка пісня або хоровий твір є поєднанням тексту і мелодії, певна увага приділялася саме змістовній інтонаційній мовній складовій скоромовок.

— Открывай, Варвара, ворота, коли не враг за воротами.

А врагу да недругу от Варвариных ворот — поворот.

Таким чином, на основі аналізу власного досвіду роботи над дикцією в дитячому хорі за допомогою скоромовок можна дійти певних висновків.

Скоромовки сприймаються дітьми передусім як гра, а не навчання. Вони не усвідомлюють повною мірою їх навчальності процесу, як це найчастіше буває в навчальних закладах, і в ігрових умовах розвивають й вдосконалюють свій мовний апарат.

Діти навчаються не тільки говорити, співати, а й слухати. Вони люблять перепитувати, часто бувають неуважними. Але прослуховування скоромовок і зусилля в правильній вимові звуків поліпшує їх здатність концентруватися. Вони не тільки навчаються, співають і слухають, але й намагаються розуміти сенс сказаного: хто і що робить у тій чи іншій скоромовці.

Скоромовкам необхідно приділяти не менше 10 хвилин кожної репетиції, щоб сформувати стійкі навички мовної співочої культури. Такий початок репетиційної роботи — це справжня розвага. Діти щиро сміються над власними і чужими помилками у вимові. Це створює певний емоційний настрій на весь час роботи над хоровим твором.

Розучуючи скоромовку, дитина навчається осмислено ставитися до того, що говорить, зважувати кожне слово, якщо не склад, відчувати зв'язок між словосполученнями, відчувати дуже тонкі нюанси в інтонації, сенсі, значенні.

Скоромовки розвивають мовний апарат дитини, роблять його досконалішим і рухливішим. Мова стає правильною, виразною, чіткою, зрозумілою, а дитина — успішною особистістю в майбутньому.

Список літератури

1. Даль В. И. Пословицы и поговорки русского народа / В. И. Даль. — СПб. ТОО «Диамант», 1997. — 523 с.
2. Лаптева Е. В. 1000 русских скороговорок для развития речи. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=119180&lang=>. — Заглавие с экрана.
3. Лопатин В. В. Малый толковый словарь русского языка / В. В. Лопатин, Л. Е. Лопатина. — Сер.: Малая библиотека словарей русского языка. — М., 1993. — 704 с.
4. Муль И. Л. Механизмы языковой игры в малых фольклорных жанрах: На материале скороговорок и частушки: автореф. дис. ...канд. филолог. наук / И. Л. Муль. — Екатеринбург, 2000. — 202 с.
5. Науменко Г. Тридцать три Егорки: Русские продовые скороговорки / Г. Науменко, А. Борисов. — М.: Детская Литература, 1989. — 32 с.
6. Пименова Т. И. Новые скороговорки на все звуки: Пособие для логопедов-практиков и внимательных родителей / Т. И. Пименова. — М.: Издательство КАРО, 2010. — 160 с.
7. Станиславский К. С. Голос и речь (сокращенный вариант). — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ritorika.info/publikacii/personalii/knjazkov-arkadij-aleksandrovich/materialy-dlja-studentov/golos-i-rech-stanislavskij>. — Заглавие с экрана.
8. Сухин И. Г. Весёлые скороговорки для «непослушных» звуков / И. Г. Сухин. — Ярославль: Академия развития, 2006. — 192 с.

Надійшла до редколегії 25.02.2014 р.

НАШІ АВТОРИ

- Азарцева Л. С.
Александрова М. В.
Алфьорова З. І.
- Борис І. О.
- Божко Л. Д.
Верещака А. О.
Вішленков М. П.
Давва В. В.
Данільчишин Ю. М.
Єрошенко О. В.
Жадан В. Б.
Кислюк К. В.
Кікоть А. А.
Копилова Н. О.
Котенко Я. М.
Кравченко О. В.
Медведєва В. В.
Михалюк О. І.
Мізяк В. Д.
Онищенко С. М.
Петрик В. В.
- Петрова І. В.
Польська І. І.
Походзей П. І.
Радзівський О. В.
Рзасва Н. С.
Рибалко С. Б.
Сімейкіна Н. М.
Смірнова О. О.
Туркаві Мухаммад
Харитоновна В. Ф.
Чуйко В. О.
Шейко В. М.
- Шуляков І. М.
Щедрін А. Т.
- Щербань А. Л.
Яніна-Ледовська Є.
- канд. пед. наук, доц. ХДАК
канд. філос. наук, ст. викл. ХДАК
д-р мистецтвознав., проф., декан ф-ту кіно-, теле-
мистецтва, зав. кафедри телебачення ХДАК
проф., засл. діяч мистецтв України, декан ф-ту
театрального мистецтва ХДАК
канд. іст. наук, доц., докторант ХДАК
викл. ХДАК
ст. викл. ХДАК
аспірант МДУ
доц. ХДАК, засл. артист України
канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
канд. філос. наук, доц. ХДАК
д-р культурології, проф. ХДАК
д-р культурології, проф. ХДАК
аспірант ОНПУ
канд. мистецтвознав., концертмейстер ХДАК
д-р культурології, доц. ХДАК
ст. викл. ХДАК
здобувач ДАКККіМ
викл., аспірант ХДАК
аспірант КНУТД
канд. мистецтвознав., проф., зав. кафедри народ-
них інструментів ЛДАКіМ
д-р культурології, проф. КНУКіМ
проф. ХДАК
аспірант НМАУ ім. П. І. Чайковського
канд. культурології, доц. КНУКіМ
аспірант НАКККіМ
канд. мистецтвознав., доц. ХДАК
канд. філол. наук, доц. ХДАК
здобувач МНУ ім. В. О. Сухомлинського
аспірант ХДАК
доц. ХДАК, засл. артист України
аспірант ХДАК
д-р іст. наук, проф., зав. кафедри культурології,
ректор ХДАК, член-кореспондент Національної
академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв
України, дійсний член Міжнародної академії інфор-
матизації при ООН
викл. ХДАК
д-р наук з культурології, канд. філос. наук, проф.
ХДАК
канд. іст. наук, докторант ХДАК
ст. викл. ХДАК, аспірант ДАКККіМ

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

В. М. Шейко

Трансгресія культури, науки та цивілізації: генеза й еволюція сучасного суспільства. 4

О. В. Кравченко

«Схід» як чинник української національно-культурної ідентифікації. 15

М. В. Александрова

Трансформація української традиційної культури 24

А. Т. Щедрін

Релігійно-філософський рух «Нової Ери» 33

О. В. Радзієвський

Основні та другорядні субкультури в Україні 42

С. Б. Рибалко

Острівні мотиви в мистецтві Японії першої третини ХХ ст. 50

І. В. Петрова

Інтелектуальний та видовищний otium у Давньому Римі 57

О. І. Михалюк

Культурні відносини Кримського ханства першої половини ХІІІ–ХVІІІ ст. у контексті дипломатії та етикету 67

В. О. Чуйко

Християнська аксіоскладова народної святково-обрядової традиції... 74

А. Л. Щербань

Хрестоподібні знаки на традиційній кераміці Лівобережної України: історія й семантика 83

В. В. Петрик

Символізм подвійності в мистецтві і символічній філософії 90

Л. С. Азарцева

Семіотичний аналіз українського та кримськотатарського декоративного орнаменту: спільне та відмінне 98

Н. М. Сімейкіна

Шекспір у сучасному інформаційному просторі 111

В. В. Давва

Питання української національної культури в політиці революційних урядів у 1917–1920 рр. 119

В. Б. Жадан

Становлення етики гедонізму в античній філософії 127

І. М. Шуляков

Систематизація культурних лакун за моделлю процесу міжкультурного спілкування 135

Н. О. Копилова

Образ андрогіна як культурна метафора досконалої людини: від романтичного ідеалу до сучасності 144

О. О. Смірнова

Магічна практика в контексті художньої творчості 151

Н. С. Рзаєва

Мистецька спадщина класика українського кінематографа О. Довженка 158

П. І. Походзей

Творчість В. С. Тольби в контексті еволюції української музично-театральної культури др. пол. XX ст. 163

Л. Д. Божко

Паломництво як соціальна практика мобільності та складова сучасного туризму 171

РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

І. О. Борис

Процес становлення професії актора та режисера. 180

З. І. Алфьорова

Модернізація фахової медіаосвіти під впливом новітніх тенденцій розвитку (факультет кіно-, телемистецтва ХДАК) 189

С. М. Онищенко

Створення схем позиціювання елементів, як окремий етап комбінаторного формоутворення костюма 196

А. А. Кікоть

Мистецтво костюма: методологія дослідження 203

Є. В. Яніна-Ледовська

Балет «Весна священна» в трактуванні українських хореографів (1998–2013) 211

В. Д. Мізяк

Харківська «шекспіріана» останньої чверті XX ст. «Титани злодійства» 219

В. В. Медведєва

Семіотичний аспект мистецтва гриму 228

Туркаві Мухамад

Медіатизація та мультимедійність екранної культури в інформаційному суспільстві 235

РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Я. М. Котенко

Й. Брамс як наступник ідей музичного романтизму. 244

В. Ф. Харитонова

Творчість Т. Г. Шевченка в оперному жанрі 252

О. В. Єрошенко

Творчість І. Рупіна в контексті генези музичного мистецтва естради в Російській імперії 259

І. І. Польська

Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві 267

Ю. М. Данільчишин

Акустика голосового апарату й акустична будова голосу. 275

А. О. Верещака

Формування іміджу естрадного виконавця 283

М. П. Вішленков

Скоромовки як засіб розвитку вокально-хорової дикції. 289

Наші автори 296

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 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 аркуша (формат A4). Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.
- До рукопису додається текстовий файл у форматі *.doc або *.rtf (MS Word). Параметри тексту на електронному носіїві мають відповідати таким вимогам: формат сторінки A5 (148 x 210 мм); 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.
- 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, 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. До кожної статті має бути рецензія.
- Рукопис авторів не повертається.
- Умови опублікування платні. Автор має придбати примірник виданого збірника.
- Якщо автор не дотримуватиме правил оформлення, стаття не публікуватиметься.

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 46

Редактори:

Л. Ф. Торбовська

Ю. М. Заклінська

А. Г. Лисенко

А. А. Троян

Художній редактор

І. Г. Колесник

Комп'ютерна верстка

С. В. Яшиш

Підписано до друку 15.04.2014. Формат 60х84/16.
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

