МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

№ 1 **2010**

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2010. – № 1. – 219 с.

У запропонованому альманасі "Культура і сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології, мистецтвознавства.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Р Е Д А К Ц І Й Н А К О Л Е Г І Я

Бітаєв В.А., д.філос.н., професор, член-кор. АМ України (голова редколегії, головний редактор); ***Аза Л.О.,*** д.соц.н., професор; ***Афанасьєв Ю.Л.,*** д.філос.н., професор (заст. голови редколегії); ***Грица С.Й.,*** д.мист., професор; ***Єсипенко Р.М.,*** д.і.н., професор; ***Касьян В.І.,*** д.філос.н., професор; ***Левчук Л.Т.,*** д.філос.н., професор; ***Надольний І.Ф.,*** д.філос.н., професор; ***Немкович О.М.,*** д.мист., с.н.с.; ***Ржевська М.Ю.,*** д.мист., доцент; ***Рудич Ф.М.,*** д.філос.н., професор; ***Ручка А.О.,*** д.філос.н., професор; ***Суіменко Є.І.,*** д.філос.н., професор соц.; ***Терещенко А.К.,*** д.мист., професор, член-кор. АМ України; ***Уланова С.І.,*** д.філос.н., професор; ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік АМ України; ***Шкляр Л.Є.,*** д.політ.н., професор; ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., професор; ***Яковенко Ю.І.,*** д.соц.н., професор; ***Горенко Л.І.,*** к.мист., с.н.с. (відповідальний секретар).

Затверджено:
постановою президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2
як фахове видання з мистецтвознавства,
постановою президії ВАК України від 16.12.2009 р. № 1-05/6
як фахове видання з філософських наук,
постановою президії ВАК України від 10.03.2010 р. № 1-05/2
як фахове видання з культурології.

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 5 від 1 червня 2010 р.

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор.

Свідоцтво: КВ № 3809 від 10.06.1999

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010
© О.А. Гаврищук, дизайн, 2010
© Видавництво "Міленіум", 2010

Філософія
Культурологія
Мистецтвознавство

Ф І Л О С О Ф І Я

УДК 141.319.8

Уланова Світлана Іванівна,
доктор філософських наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК СМИСЛОЖИТТЄВА ФОРМА ЛЮДСЬКОЇ АКТИВНОСТІ: ЄВРОПЕЙСЬКА МОДЕЛЬ

У статті розглядаються підходи та визначення смисложиттєвого призначення творчої діяльності філософсько-історичною думкою: європейська модель.
Ключові слова: *творча діяльність, європейська філософська традиція, людська активність.*

The paper approaches the definition and purpose of purport and creative activity philosophical and historical thought: the European model.
Keywords: *creative activities, European philosophical traditions, human activity.*

Феномен творчості завжди привертав до себе увагу як елемент, що визначає внутрішню сутність людської діяльності та її історичне призначення в проекції на "зовнішнє" та "внутрішнє" буття. Її життєвий смисл розкриває цілепокладання та засоби і форми його реалізації, тобто, установку на призначення, яке уособлює в собі бачення на перспективу у вигляді ідеального результату і, водночас, його оцінку за здобутими результатами. Таке поєднання набуває родових значень, зміст яких розкриває історична динаміка змін у формах філософської рефлексії щодо традиційного досвіду та народжених повсякденною культурною практикою узагальнень потреб та інтересів суспільного життя. Отже, ретроспективний аналіз ідей, які узагальнюють ці форми, дозволить простежити, яким чином відбувався процес осмислення творчих функцій людської активності як родової цінності і як він впливав на розвиток культурного життя в проекціях, що є ключовими для розуміння антропогенезу з точки зору культурології.

Перші значення творчої діяльності як смисложиттєвої форми людської активності почала фіксувати антична культурна традиція. Аналізуючи закладений в них зміст О. Лосєв підкреслює, що творчість сприймалась її універсальною родовою ознакою, уособленням якої було "людське живе тіло". Воно вважалося також символічним втіленням загальних принципів існування Космосу, який демонстрував "континуально-дискретне" становлення речового світу, тобто загальну здатність явищ переходити одне в одного на основі одвічних природних законів народження-смерті. Так само й людська тілесність є еманацією цього Космосу, чуттєво-матеріальним, наочним його аналогом, невід'ємною часткою Всесвіту. Тому творча активність реалізувала себе у обрядових подіях, у вигляді імпровізацій конкретно-чуттєвих за формою втілення, але таких, що не виходили за межі знакових зразків, смисл та значення яких були напрацьовані колективною практикою міфологічного бачення облаштування Світу.

Методологічно значущою думкою для виявлення життєвого наповнення творчих проявів людської активності є теза О. Лосева про те, що філософія лише узагальнює їх щодо предмету, але у культурологічному значенні може дати можливість простежити історичну діалектику докорінних змін, що впливають на їх якість. "Необхідно пов'язувати філософію зі всіма складовими історичного процесу і знаходити у її змісті своєрідне відображення і всіх інших досягнень даної культури" [3, 399–400].

Підкреслюючи постійність світоглядних ознак у всіх проявах античної свідомості, дослідник наголошує на тому, що розвиток в її формаційному підґрунті вносить елементи перехідності на рівні ідеологічної аргументації відчутих в цьому процесі інновацій. В цих проекціях античність для нього не тільки міфологічно відображений общинно-родовий космічний організм, але й предмет рефлексії

© Уланова С. І., 2010

для рабовласницької свідомості, сформованої внаслідок поступового розподілу праці на фізичну та розумову.

Підтвердженням такого висновку є градації у ставленні та оцінках творчої діяльності на різних етапах розвитку античної культури. Творчість як образно відчуту, але реальну категорію буття демонструє грецька міфологія, яка є суцільним творінням нескінченного процесу активної і результативної взаємодії різних природних сил, уособлених в богах. І це залишається головним формоутворюючим фактором у процесах моделювання античною свідомістю культурного простору. Водночас простежується й інше: як це творення поступово зміщує акценти на зростання ролі людського фактору. Природа речей поступово набуває антропоморфних характеристик. Творча активність як справа богів поступово трансформується у належність героїв та окремих людських професій. Вона сприймається як божественний магічний засіб, посередництво, дар наслідування, освячені міфологічною історією та колективними традиціями. Тому творча активність є формою підтвердження належності до цієї історії, формою співучасті в її подіях та опанування закладеного в них смисложиттєвого родового досвіду. Святкова обрядово-ігрова, епічна за своєю формулою природа творчої діяльності і стала адекватною до потреб та інтересів общинного життя, стратегією його самоствердження.

Тільки з розвитком рабовласництва, зауважує О. Лосєв, в цій формулі з'являються елементи рефлексії у вигляді авторських спроб споглядально виокремлювати їх атрибутивні характеристики. Для Платона творча активність є моментом перехідності "божественної еманації" у певну матеріальну форму. Така перехідність – "шлях очищення", уособлення "душі від тіла", засіб зосередження "в самому собі". Такому розвитку сприяє "божественне мистецтво", образом якого є число. Так само, як і Піфагор, який вважав його символічним втіленням гармонії "руху зіркового неба, Космосу, держави", Платон наголошував, що числова гармонія погоджує в собі різні начала. Їх ототожненням є музика, але не будь-яка, тільки така, що робить людину "прекрасною і доброю". Це "вчена музика", "числова", що втілює одвічні цінності і є продуктом діяльності "душі", яка їх транслює через освічених людей, запалених нею.

Функціональний розподіл діяльнісної активності на творчу і нетворчу О. Лосєв пояснює атрибутивністю сприйняття матеріальних та ідеальних ознак людського існування. Душа є "саморух", але обумовлений доцільністю самоорганізованого первинного цілого – прикладу ідеальної досконалості космічного благоустрою. Спостерігати її за допомогою розумової інтенції означало отримати знання, необхідні для влаштування аналогічної досконалості, гармонізації тілесно-чуттєвих проявів людського суспільного життя. Тому творчість тлумачиться, перш за все, як інтелектуальна активність, реалізована у чуттєвих формах, але розділених за функціонально-цільовим призначенням, споконвічно встановленим законами Всесвіту.

Учень Платона, Аристотель доповнює цю схему категорією наслідування, яка посилює діяльнісну складову через теорію відповідного виховання. "Блажене життя" – діяльність "душі", спрямована на "досконалу доброчинність". Отже творчість – здобута властивість, яка надає "фізичним, психічним, інтелектуальним силам вільно народжених" здатність до міркування та інтелектуальних розваг, необхідних для підготовки до громадського життя. Для цього потрібно мати практичний досвід та майстерність.

Аристотель розділяє їх як форми діяльності з різним призначенням. Досвід – це практичне знання, набуте шляхом імітації "буття речей", майстерність – "критична сторона душі", її здатність до міркування. Саме така здатність й визначає суть творчості як пізнавального процесу, спрямованого на пошук реалізації потенцій, закладених у матеріальних формах божественного Всесвіту.

Інтерпретація як прояв творчої активності, мета якої зводиться до виявлення аргументів досконалості Бога-Художника – основний концепт, який розвиває християнська апологетика. В її уявленнях все, що оточує людину є образами, в яких прихована таємниця співіснування небесного та земного, його існування. Августин називає їх думками творця перед "актом творіння", уособленням яких є Слово Писання. Через нього відбувається пізнання змісту первообразу та наслідування йому у формах особистісного та колективного життя.

Християнський гносіологізм у його раціональних та чуттєвих формах (західна та візантійська традиції) посилив антропоцентричне начало у ставленні до священих текстів, тому творчий акт – це осмислений та відчутий акт у межах містичного досвіду. Цей акт відбувається як індивідуальний, але такий, що не тільки підтверджує належність до колективного тіла, яке уособлює християнська община. Через належність до неї стверджується й новий соціальний розподіл та встановлюється відповідна ієрархія суспільних відносин. Все, що не має ознак належності до ідеології, яку символізує Церква визнається язичницькими проявами. Боротьба з ними та їх постійне "втручання" у духовне життя середньовічного суспільства на пізніх етапах його розвитку посилює в цих відносинах дидактичний

аспект, завдяки якому творча діяльність набуває значення "богоугодної справи". Її представляє авторська вчена вдача, авторитет якої визначає професійна майстерність у вигляді вмінь та навичок писати за еталонами, визнаними в якості зразків-канонів освітньою практикою суспільно визнаних інституцій: церкви, університетів, монастирських шкіл, цехових професійних об'єднань. Зростання в них ваги художньої форми як засобу самовизначення всупереч закріпленим традицією правилам накреслює нові пріоритети, які стали базовими для доби Відродження. Їх світська формула спонукала до пошуку засобів, здатних передавати індивідуальне ставлення до сталих принципів виявлення творчої активності. Ars Nova – нове мистецтво є початком цього процесу зростання інтересу до античної спадщини в тій її частині, яка доводила актуальність конкретно-чуттєвого досвіду пізнання. Його уособленням тлумачиться мистецтво висловлювання, зумовлене реальними потребами, хоча й обмеженими уявленнями ренесансного індивідуалізму – узагальненими характеристиками людського "Я". В них творча діяльність набуває ціннісного значення, яке передбачає не тільки професійну досконалість, але й естетичну витонченість, далеку від утилітаризму та ознак прикладного використання. Художня практика поступово розмежовується на аматорську та "вчену", остання сприймається як "мудрість", що вимагає "високого таланту", його всебічного розвитку на основі теорії, здатної сформувати глибоке розуміння сутності мистецтва як специфічного пізнавального засобу, наданого людині Богом для проникнення у таємниці її життя по відношенню до інших його форм. Саме в цій частині простежується вплив візантійської традиції у тлумаченні природи художньої творчості, яка набула актуальності у Європі внаслідок еміграційних процесів, пов'язаних з падінням Константинополю.

Художня творчість для гуманістів є джерелом духовних почуттів, на які спонукає споглядальна насолода від нескінченності буття, що оточує людину, і, водночас, її універсального самовизначення, здатності бути його центральним елементом та образним уособленням тих характеристик, в яких це буття розкриває себе перед нею. Художня творчість – це також необхідність, що забезпечує "освіту розуму", тому має величезне соціальне навантаження, яке зводить до елітарності та обраності тих, хто опановує її та може скористатися тими дарами, які вона містить в собі.

Ренесансний індивідуалізм та закладена ним пізнавальна рефлексія визначила подальший розвиток філософської думки XVII століття. Вона розглядає прояви творчої активності в контексті її функцій, які зводяться до пошуку "певного порядку мислення" (Декарт), здатного забезпечити шлях до істинного знання. Основна з них – посередницька, вона забезпечує чуттєву форму речам, що дозволяє людині наблизитися до тих знань, які приховує від неї природа, і, водночас, систематизувати їх. Акцент на вагомості поєднання емпіричних та раціональних чинників в структурі творчої діяльності посилює роль в її оцінках антропологічних характеристик, персоналізація яких відбувається за ознаками тих ідей, які символізували інноваційну доцільність такого поєднання. Його джерело – природні людські здібності відчувати та мислити, завдяки ним суб'єкт пізнає світ та створює його картину у своїй уяві у вигляді певних образів, які узагальнюють її суттєві риси. Це образи, що узагальнюють атрибутивні якості цих характеристик, акцентуючи увагу на їх пізнавальних інтенціях (концепція "вищих та низьких здібностей" Кеплера, теорії "бджоли" Ф. Бекона, "чистої дошки" Д. Локка, "чуттєвої інерції серця" Б. Паскаля та cogito Р. Декарта).

Наукові підходи у визначеннях творчої активності як суб'єктивної форми мислення, що спирається на "чуттєві" та "раціональні" механізми ставлення до її смисложиттєвого призначення, узагальнює художня практика "бароковою" та "класицистичною" концепціями мистецтва. Перемогу останньої уособлювало поняття "школи" як сукупності прийомів в якості нормативних та загальноприйнятих вимог до професійної діяльності, які потребують вивчення та вмінь користуватися ними "правильно". Просвітницька ідеологія привносить в цей процес політично забарвлену полемічну складову, яка посилює увагу до проблем соціальної відповідальності за наслідки проявлених суб'єктами творчих ініціатив. Розбіжності у їх оцінках зводились до проблеми, що в цих наслідках є первинним: розум чи почуття, "культура та цивілізація" як уособлення перемоги людського Розуму над невіглаством (Вольтер) чи "природа" як джерело подолання нерівності між людьми, породженої їх "тілесними", тобто культурними потребами (Руссо)?

Підсумком дискусії, розпочатої представниками просвітницької ідеології стали віра у необмежені можливості людського розуму, його здатність до інноваційних змін у всіх сферах суспільного життя. Розум означав систематизоване знання, освіченість, що підказує яким чином потрібно "відчувати та висловлювати свої душевні почуття" (Вольтер), як скеровувати їх на розв'язання соціально значущих питань, пов'язаних з вдосконаленням людських відносин та їх перебудовою у напрямку морального вдосконалення.

Вказати "шлях до щастя" людський розум може лише за умов його виховання (К. А. Гельвецій), але такого, що відповідає суттєвим характеристикам людської природи. Ключовою в них є діяльнісна активність, яка виявляє себе у формах відчуттів та їх "зовнішніх та внутрішніх комбінацій" (П. Гольбах). Але тільки у генія ця активність набуває здатності до об'єктивізації у художні форми "енергетичних рухів" душі. Отже, творити – це особливий дар, який передбачає наявність не тільки природного таланту, але й особливих якостей, таких як інтуїція та натхнення, відповідним чином організованих, тобто вихованих за допомогою знань, які дозволяють як почути, так і висловити ті думки, які турбують суспільство (Д. Дідро).

Регулятором діалектики емоційного та раціонального начал у розумінні природи творчої діяльності стає поняття смаку та суспільного блага, на яке повинна бути спрямована реалізація відповідних здібностей суб'єкта. Ці здібності забезпечують виявлення "внутрішніх змін моральних станів" у людських почуттях (Б. Ласепед), але за умов, якщо такий суб'єкт опанував знання, що містить в собі універсальна "технічна книга" (А. Гретрі). Тільки у такий спосіб можлива адекватна передача змін у настроях та смаках, що відбуваються у духовному житті суспільства.

Актуальність інноваційних практик усвідомлювалась Просвітництвом як дороговказ у світле ідеальне майбутнє і, водночас, сприймалась як суттєва необхідність для "розумного наслідування природі". Наприкінці XVIII століття дискусія розгортається навколо питання: яких засобів потребує таке наслідування, зображальних чи виражальних? Творча активність, яка зводилась до природного права людини на самовиявлення потребувала відповідних форм об'єктивізації. Саме у їх визначеннях і спостерігаються розбіжності, які у XIX столітті набудуть значення провідної тенденції. Така об'єктивізація розглядалась, з одного боку, як механічне віддзеркалення рухів людського тіла, з іншого – як наслідок внутрішньої реакції на них, тобто суджень, які виникають на основі набутого в процесі спілкування досвіду їх оцінки. Художнім еквівалентом цих підходів стали категорії зображального та виразного, душевного та духовного, які визначили варіативність національного розвитку європейських культурних традицій.

Їх узагальнені значення розкриває німецька класична філософія. За Е. Кантом творчість є проявом "тіла через душу", це "потаємне самобуття в його суб'єктивності та ідеальній душі" (Г.-В.-Ф.Гегель). Для романтиків така суб'єктивність – засіб, що дозволяє природі входити у "первозданну свідомість і знаходити себе" (Ф.-В. Шеллінг). Її уособленням є геніальність. Тільки вона здатна співпереживати та відчути "дихання вищого начала" (Л. Тік).

Провідна ознака геніальності – творча фантазія, вона відрізняє митця від не митця. Це вища здібність сприймати "одкровення як творчий ідеалізм" (Новаліс). Вона дозволяє образно, стисло розповідати про життєві проблеми. Очищувати їх від "матеріальної грязюки" (А.-В. Шлегель). Отже образність – специфічна властивість творчої діяльності, яка й підтверджує її містерійність, а геній є пророком, що віщує ідеальні істини.

Творчість, народжена "внутрішньою одухотвореністю людини" (Е. Гофман) зобов'язує геніямитця бути вихователем, спрямовувати свою діяльність на покращення світу – ідея, яку активно розробляє романтична естетика. Особлива увага нею приділяється з'ясуванню внутрішніх механізмів творчого процесу, їх можливостям передавати поетично різні прояви саморефлексії "Я" серед "Ми" у вигляді образів бажаного як такого, що може розв'язати тогочасні соціально-історичні конфлікти.

Інші проекції накреслюють позиції французьких мислителів, які акцентують увагу на фактах соціального життя та їх наукових оцінках, які визначали політичні реалії цього життя.

У XIX столітті конфлікт між авторським правом на свободу самовиявлення та комерціоналізація всіх форм діяльності посилює у тлумаченнях творчої діяльності екзистенційне начало, яке стає уособленням винятковості та естетичного індивідуалізму. Його абсолютизація призвела до зростання ваги в його оцінках підсвідомих факторів. Творчість – це напружена робота духу, скерована інтуїцією, що дозволяє їй знаходитися поза "добром" і "злом" і не знати ніяких меж дозволеного (Ф. Ніцше). Це відчуття, схоже на медіумістичне одкровення, що приходить у спонтанних художніх образах-символах. Інтуїція як "голос" душі спрямовує на смисли раціонально недосяжні (Е. Мах). Тому будь-яка технологія їх оформлення – умовність, не пов'язана з законами логіки.

Саме у такий спосіб заявляє про себе творча активність у мистецтві модернізму, зміст якого зводиться до пошуку суб'єктивних асоціацій, на які налаштовує демонстративний антитрадиціоналізм використаних засобів конструювання форм його передачі. Їх видовищну забарвленість та невичерпну комбінаторну множинність посилюють у XX столітті можливості НТП, завдяки яким вони набувають масовізації. Цей процес призвів до розмивання розбіжностей між формами творчої діяльності та її тлумаченням як універсальної ознаки культурного самовизначення людської активності, призначення якої надавати їй "портретних", тобто образних ознак.

В умовах постіндустріального розвитку у характеристиках діяльнісних проявів творчої активності зросла вага стильових, технологічних засад, необхідних для забезпечення взаємозв'язку між різними культурно-інформаційними каналами. Саме таку стратегію демонструє постмодерн, де креативна здатність зводиться до численних техніко-естетичних проектів отримання кінцевого продукту та його "трансляції". Комунікативну складову в цьому процесі уособлюють нові форми творчої діяльності, суть яких визначають управлінські моделі, що спираються на емоційний та інтелектуальний досвід врегулювання людських потреб та суспільних цінностей за ринковими вимогами. Ця тенденція набуває глобального характеру.

Література:

1.Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества / М. Н. Афасижев. – М. : Высшая школа, 1990. – 174 с.

2.Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М. : Единая УРСС, 2005. – 352 с.

3. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 526 с.

4. Оніщенко О. І. Художня творчість в контексті гуманітарного знання /О. І. Оніщенко. – К. : Вища школа, 2001. – 179 с.

5. Художественное и научное творчество. – Л. : Наука, 1972. – 337 с.

УДК 316.647

Бойко В'ячеслав Іванович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри суспільних наук
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОСУ

У статті розглянуто процес формування людини як особистості, прагнення особистості до самопізнання та бажання за будь-яких обставин бути гідною себе, не втратити себе, усвідомити своє місце у світі, пізнати сенс життя. Також розглядається прагнення особистості до волі у контексті приналежності до національного ґрунту (національного буття), що є мірою внутрішнього єства українця; усвідомлення особистістю відповідальності за формування соціокультурної реальності в Україні.

Ключові слова: *особистість, воля, відповідальність, буття, національність.*

The article deals with the formation of man as individual, personal commitment to self-discovery and in any case be awarded themselves. Do not lose yourself, to understand their place in the world to know the meaning of life. The desire for individual liberty in the context of national belonging to the ground (national essence) that is largely internal nature Ukrainian. Awareness of individual responsibility for shaping the social and cultural reality in Ukraine.

Keywords: *individual, self-discovery, identity, world, freedom, responsibility, life, reality, nationality.*

Серед культурно-історичних домінант становлення українського етносу ідея вольності займає одну з чільних позицій. Тому доречно відстежити як історичні, так і антропоментальні її трансформації в соціокультурній реальності України. Це обумовлено потребою не лише глибшого самопізнання, котре починається з осягнення витоків власної самобутності, а, передусім, тим, що, згідно з С. Кримським, "національна культура завжди втілює ціннісно-смислове домобудівництво етносу" [5, 91–112], яке в концептуальному плані тісно пов'язане з реалізацією "вільного" творення. Йдеться про те, щоб відтворити свідомість української культури в інтегративному полі світоглядних, смислових та ціннісних орієнтирів, покладених в основу цієї реконструкції. Варто дослухатися і до позиції С. В. Пролєєва та В. В. Шамрай, котрі вважають, що тільки тоді національна за своїм витоком думка виявляє свою змістовність та самобутність, "коли висуває власне розуміння людини як такої" [5, 91–112]. Чи не тому сьогодні у філософсько-культурологічному дискурсі України проблема національ-

© Бойко В. І., 2010

ного характеру та національної самосвідомості набуває особливої ваги. Цей хід філософського розмислу націлює нас на ще одне надзвичайно важливе в цьому контексті спостереження В. Табачковського про те, що "феномен національної ідентичності виникає саме на рівні світовідчуття" [10, 236]. Факт пріоритетності світовідчуття у структурі світоглядної свідомості вперше обґрунтували представники Київської філософської школи, тим самим перевівши вектор філософського пошуку у площину дорефлексивного, такого, що безпосередньо пов'язане з культурним середовищем і що постає у своїх найпростіших виявах, як-от: материнська колискова, рідний дім, рідна мова, батьківський поріг. Ця дорефлексивна площина є настільки вагомою, що спроможна інтенційно наснажувати образ культурного світу національної людини та найбільшою мірою впливати на формування її психології. Першими філософськими спробами окреслити специфіку українського психологічного життя були розвідки М. Костомарова "Дві руські народності" та І. Нечуя-Левицького "Світогляд українського народу". Цікавою в цьому плані є соціологічна рефлексія означеної проблеми українських дослідників В. Липинського, М. Сціборського, Д. Донцова, а також історико-культурологічні праці Д. Чижевського, І. Мірчука, І. Огієнка та ін., причому виразною домінантою названих досліджень стає ідея української вольниці як неодмінна умова удосконалення національного світу української людини. Проте, дослідження мали спорадичний характер і були детерміновані непростими умовами націостановлення, яке починалося з площини самопізнання на рівні аналізу особливостей світопочування національної людини.

Чи не звідси особливе зацікавлення представниками Київської філософської школи творчістю О. Кульчицького, ім'я котрого було реабілітоване лише наприкінці 90-х років минулого століття. "Те, що ми називаємо національною психікою, формувалося віками під впливом різних обставин і чинників" [6, 147], – стверджує О. Кульчицький, виділяючи серед них расові, геопсихологічні, соціопсихологічні, історичні, культуроморфні та ін. Згідно теорії О.Кульчицького, ці чинники претендують на певну автономність у творенні національного буття, однак є тісно переплетеними, у зв'язку з чим можна ідентифікувати їхню рівнозначну закоріненість у "матрицю" національного світопереживання.

Зокрема, О. Кульчицький, підкреслює складність расової структури українського етносу, стверджуючи перевагу динарської та остійської національностей Остійська (східна) національність, згідно з О. Кульчицьким, "має витончений смак до найдрібнішого (українська вишивка). У глибинах остійської душі визріває потреба в усуненні земних недоладностей та у зверненні до надземних небесних сил" [6, 148]. Людина динарської раси характеризується великою силою почуттів, це "людина афектів", що може переживати швидку зміну станів: від сп'яніння до сентиментального розчулення чи туги.

О. Кульчицький особливо підкреслює глибинну залежність українця від геопсихологічних впливів та майже інтимного єднання із землею. Проблематика вольниці органічно вписана в контекст українського рубікону – на перетині шляху "із варяг у греки" та євразійського розлому, а звідси – постійний стан вибору та тривоги за стан буття. Відтак українська вольниця стає мірою приналежності до національного ґрунту, де ґрунт позначає світ національного буття, що прокладає шлях до всіх реалій дійсності, а тому "пізнання і переживання світу – це нерідко переживання не лише "плодючої Деметри" [6, 149], а й нищівних сил демонів, хуртовин та посух, що можуть перетворити багатющий океан степового життя на мертве море… Адже загострюється протистояння двох можливих світовідчувань людини, яку в степовому середовищі ніщо не стримує й не перевищує, бо під омофором благословення землі сягає вершин почуття своєї вищості й незайманості, і яка, з іншого боку, під дією прокляття зазнає відчуття безсилля [6, 152]". Кульчицький обґрунтовує полярність степового світопочування, що межує з нігілістичною настановою радикального заперечення будь-якої вартості і прагнень. Природним у цьому середовищі є формування феномена українського козацтва, а у зв'язку з ним і української вольниці.

Таким чином, проявляють себе історичні чинники, що впливають на українську людину через історичне самоусвідомлення. Не лише історичні думи та пісні, а й спосіб скажімо облаштування власного життєвого світу засвідчив спроможність українця зберегти в собі те сутнісне ядро, що тотожне культурно-історичному ідеалу змагань за волю. Причому, йшлося не про здобутки в реальній боротьбі з ворогом, а про збереження лицарської честі, символом якої стає образ козака Мамая, що був знаний у кожній українській родині і поставав як сакралізований образ козацького лицарства. Його завданням є оборона віри як "потойбічної трансценденції" в ім'я вищого виміру існування, що стверджують його вкоріненість у глибинні основи української душі. О. Кульчицький розповідає про перевагу селянської верстви, що обумовлює здатність "до інтроспекції та споглядальної настроєвості [6, 155], а у плані культурного самоздійснення – до інтровертного" заглиблення у "внутрішній світ особистого переживання" [6, 157]. Домінантою для позначення української буттєвості в українській

філософії є дискурс землі, означений терміном "антеїзм". Іван Мірчук вважає, що "інтимна сполука зі скибою є першою рисою українськості". У В. Ольжича маємо "почуття посвяченості рідній землі". "Краєвидний мотив", "вчування у плодючість землі" [5, 99] – це світонастанова, яка формує цілісність світопочування українця.

Невипадково ідея вольниці однаковою мірою закорінена як у внутрішній світ українця, так і у виміри зовнішнього світу, у простір окультуреної земної дійсності. Цим, зокрема, пояснюється, особливе, "акцентоване значення в інтелектуальному житті України практичних та моральних аспектів духу" [5, 99]. Найбільш виразно ця тенденція проявилася у книжній культурі Київської Русі, де вона набула статусу цілісної морально-етичної концепції. Тут мусимо зважити на доволі цікавий факт – філософом вважався не той, хто повною мірою володів книжним знанням чи був причетним до творення слова, а лише той, хто умів отримані знання втілити в реальне життя. Не випадково книжна культура творилася у монастирських стінах, а першими філософами-книжниками були ченці Києво-Печерського монастиря Феодосій Печерський, Іларіон Київський, Нестор Літописець, Данило Заточеник, Климентій Смолятич, Кирило Туровський та ін., першими творами яких були слова, повчання, послання, моління, в яких образ волі ідентифікується з образом благодаті. "Образ же Закону і Благодаті – Агар і Сарра, спершу – рабиня, а потім вільна" [3, 107], – пише Іларіон Київський у "Слові про Закон і Благодать". Тут, очевидно протиставлення волі і рабства, що з усією повнотою розкриває зміст духовного пошуку книжників і, власне, світогляду, у структурі якого воля займає перше місце. Іларіон Київський трактує волю і благодать як великий дар Божий та як справжнє диво [3,118]. Промислом Божим звершує князь сакральну місію, покладену на нього – вивести свій народ із гріховного рабства до вічного царства, подібно до того, як сам, син рабині, став не просто вільним, а володарем народу, отримана воля дала поштовх до становлення й духовного розвитку українського етносу. Що в свою чергу заперечило культ сильної особистості язичницького світу та можливість людини вибирати. Свідомо визначаючи власний шлях і беручи на себе всю відповідальність за певні моральні дії. Мусимо визнати, що ці думки, які прозвучали задовго до І. Канта і Г. Гегеля, ще раз потверджують зрілість філософської думки цього періоду, більше того, у цей час закладається фундамент специфічного для Русі способу філософування, названого пізніше кордоцентричним, в основі якого завжди стоїть людина та її моральний світ. Вільний вибір людини, відтак, є не інакше як моральним вибором.

Особистість невпинно творить своє буття, а отже, постійно стоїть перед вибором свого образу дій. Тим самим вона постійно робить конкретний вибір, який завжди несе в собі певну міру прояву свободи вибору. Отже, в процесі вибору беруть участь, з одного боку, конкретна особа зі всім своїм багатством і різноманіттям внутрішнього світу, а з другого – світ, в якому живе дана особа. А власне вибір вимагає від особистості величезного напруження, правда, здебільшого лише пізнавального характеру, що дає можливість особі його не помічати, адже аналітична робота розуму через емоційну напруженість є ніби затьмареною. Людина стоїть перед вибором, і як вона поведеться – залежить перш за все від неї самої. І тому можна зробити висновок, що вона, насамперед, повинна допомогти собі в своєму виборі. К. Ясперс відзначав: "Людина обирає, створює себе, незалежно ні від якої зовнішньої детермінації" [14, 45]. Звідси випливає висновок: тільки будучи потенційно вільною, людина може робити вільний вибір, тільки будучи вільною, людина здатна ухвалити принципове рішення. З цього приводу Ж. П. Сартр відзначав: "Якщо я вільний, то я роблю вільний вибір" [8, 333]. А. Камю писав: "Якщо я не роблю вибору, мені потрібно мовчати і визнавати себе за раба. Якщо я скоюю вибір я стаю свідком, який свідчить на користь чистої свободи" [4, 427]. Нами було визначено, що вільний вибір тією чи іншою людиною завжди залежить від неї самої, а отже, відповідає її внутрішнім якостям і характеру. Тільки вільний вибір робить людину соціально відповідальною.

Вільний вибір – єдиний засіб для вираження і реалізації справжньої сутності людини, тобто її волі. Людина як особистість сама по собі є нескінченною можливістю і тому їй так необхідно пристрасно любити волю, щоб мати вільний вибір. Останній, як наголошувалося вище, виявляється тією чи іншою мірою, тобто має межі, що визначаються реальними можливостями. Для вільної особистості реальніше здійснити вільний вибір, зіставляючи його при цьому зі своїми реальними можливостями. Слід зазначити, що чим ширші межі життєдіяльності, тим практично більше і можливостей для вільного вибору, а отже, і міра прояву волі буде глибшою. І якщо під волею розуміти тільки вольовий вибір, то тоді дійсно питання про волю зводитиметься до вибору особистістю її міри свободи між двома альтернативами. Тоді виходить, що наші мотиви, інтереси, потреби детермінують особистість у виборі між двома альтернативами. Так, Спіноза стверджував: "Ми володіємо ілюзією свободи, оскільки ми усвідомлюємо наші бажання, але не їх мотивацію" [9, 46]. Тим самим, усвідомлюючи себе, ми значною мірою, детермінуємо здатність обирати, тобто сам вибір Г. Гегель відзначав: "Людина, по суті, народжується тільки з того моменту, коли усвідомлює саму себе як суб'єкт пізнання" [2]. А то-

му, усвідомлюючи себе, людина, тим самим, усвідомлює свій вільний вибір, як пізнану необхідність. З огляду на це, можна дійти висновку, що Г.Гегель відстоював ту точку зору, згідно з якою "...необхідність не є зовнішня для людини сила, вона неминуче присутня і в процесі вільного вибору бо свобода є пізнана необхідність" [2, 375].

Реалізовуючи свій вільний вибір людина тим самим реалізує себе як особистість. Н. Бердяєв відзначав: "Істота, позбавлена свободи вибору, свободи діяння, не може стати особистістю" [1, 12]. Звідси висновок: необхідні такі умови, за яких людина змогла б якомога сильніше звільнитися як від зовнішнього насильства, так і від внутрішнього зла. Але "для того, щоб мати вільний вибір, – відзначав А. Шопенгауер, – необхідно бути бунтарем" [12, 24]. Усі потенції для цього людина має, питання лише в бажанні, прагненні, волі людини стати такою. При цьому людська активність, що лежить в основі самоствердження, сприяє людині безпосередньо в її прагненні стати особистістю. Відбувається це в процесі реалізації людиною своїх особистих потенцій. Знаходячи, тобто реалізовуючи їх, людина тим самим реалізує свою особистість, а отже – стає особистістю. Внаслідок цього людина усвідомлює межі своєї особистості, своєї індивідуальності, своєї автономності, тобто свого "Я". Таким чином, вона приходить до свого вільного вибору. Адже людина стає особистістю настільки, наскільки вона засвоює, осягає історично вироблені способи діяльності культури. Е. В. Ільєнков відзначав: "Неповторність справжньої особистості полягає саме в тому, що вона відкриває щось нове для всіх, краще інших і повніше за них виражає суть інших людей, своїми справами розширюючи рамки наявних можливостей, відкриває для всіх те, чого вони не знають, не вміють". Тому можна відзначити, що становлення людини особистістю, розвиток її особистісних якостей безпосередньо залежить від культури самої людини, а отже, і від міри прояву свободи вибору.

Можливість вибору є свого роду самоцінним актом, в чистому вигляді внутрішнім процесом, що містить у собі критерії власної доцільності. А. Шопенгауер із цього приводу писав: "Акти вільного вибору людиною якої-небудь життєвої альтернативи позбавлені спеціального значення, і обумовлені не зовнішнім середовищем, а природженим характером" [12, 106]. Якщо слідувати цій точці зору, то суб'єкт буде відповідальним перед собою, оскільки в ланцюзі його дій проектується його "Я", тож рано чи пізно реалізується його самозвеличення. Тому можна припустити, що без глибокого знання суті справи і обставин – вільний вибір неможливий. А якщо це так, то дана залежність діятиме на всіх кроках вибору в процесі активної діяльності суб'єкта. Причому чим складнішим, багатограннішим є об'єкт, тим тоншим повинен бути підхід і більш обґрунтований вибір. Проте вибір людини, з одного боку, опосередковує позицією людини по відношенню до нього, а з другого – він все ж таки певною мірою залежить від обставин. В хід подій несподівано вторгаються непередбачені випадковості, і тоді результат виходить зовсім іншим, аніж хотілося б бачити. Дійсно, умови життя, соціальне середовище поза сумнівом впливають на процес вибору.

Важливим підтвердженням цьому є хоча б вже те, що людина, утверджуючи себе в житті, обумовлена неабиякою мірою середовищем свого існування. Бо безперечно, що, той або інший вибір забезпечується особистістю на певному рівні усвідомлення нею своїх життєвих потреб, інтересів, цілей, завдань і т. ін., одержаних на основі того чи іншого акту вибору, що виражає її внутрішній монолог. Останній, у свою чергу, виступає в ролі внутрішнього двигуна прийняття рішень. Зрозумівши його, ми більш глибоко починаємо розуміти самий внутрішній механізм вибору. Отже, всякий змістовний акт вибору, яким би він індивідуальним, автономним не здавався, можна і потрібно розглядати як момент функціонування соціального цілого.

У людини, яка зібрала себе воєдино шляхом зовнішньої аскези, народжується своєрідний поклик, порив, що виходить із внутрішнього центру, із фокусу її особистості, із самого серця, в результаті чого людина вся є зверненою до Бога. Треба сказати, що філософська ідея серця на українському ґрунті експлікована у філософських студіях Г. Сковороди, О. Новицького, С. Гогоцького, П. Юркевича, Д. Чижевського, Т. Шевченка, М. Костомарова, М. Гоголя. Проте найвищий вияв знаходить ця проблема у Г. Сковороди, антропологія якого, згідно з Чижевським, стає основою його етики.

Людина у Г. Сковороди сама для себе є безодня, цією безоднею мандрівний філософ називає серце. Г. Сковорода стверджує, що з сердечної глибини "виходять думки", котрі керують людиною, тому серце набуває щораз нових визначень, воно і "корінь життя", "обитель вогню і любові", і "безодня", і "вічна весна", "іскорка", "іскра", "обітована земля" тощо.

Моральна дія індивіда постає як вибір серця. "Етичне почуття" має вказати людині простір її призначення, за Сковородою, "сродності". "Зовнішня людина" має згинути, натомість мусить відродитися "людина внутрішня". Життєве призначення людини – перейти від зовнішнього, неістинного до внутрішнього, істинного. Верховною метою людини є пізнання Бога. Однак, християнська Г. Сковороди зредукована до міфології, і концептуалізує філософську площину Г. Сковороди не християн-

ська, а пантеїстична, язичницька парадигма, продиктована середньовічною філософською містикою і, головним чином, містичною філософією пієтизму, яка ігнорувала або замовчувала істину церковних догматів, чи "підмінювала її етичним вченням та розумовою апологетикою, утилітарним раціоналізмом і моральним евдемонізмом, акцентуацією індивідуальної доброчесності та культурної необхідності релігії" [13, 117]. У Г. Сковороди ця підміна є очевидною, тому його релігійність виходить далеко за межі церковної догматики. Абсолютизація моралізаторських критеріїв, потрактованих із чисто індивідуалістичних позицій, змушує провести межу між образом волі, що проростає на ґрунті традиційного книжного філософування, яке має в основі біблійний образ серця, та антитетичним (читаймо, тобто – діалектичним) виміром сковородинського серця. "Мір ловил меня, но не поймал" – де кредо і заповіт життя Г. Сковороди, мотивом якого була втеча від некерованої маси, позаяк індивідуалістична позиція завжди обернена в бік, звідки можлива загроза обмеження волі. Втеча – це і боротьба за волю, і вічний неспокій через можливість її втратити.

Неспроста Д. Чижевський називає Г. Сковороду центром української духовної історії, позаяк у ньому схрещуються різні лінії розвитку української культури, а також останнім представником українського бароко і першим представником романтичної епохи в Україні, яка зароджувалася в надрах барокової свідомості. Треба додати, що невичерпним джерелом тем і мотивів українських романтиків стали козацькі літописи, зокрема "Літопис Самовидця" (поч. XVIII століття), "Літопис Григорія Граб'янки" (1710), "Літопис Самійла Величка" (1720), в яких ішлося про визвольні змагання українців у минулому, зокрема про героїку Хмельниччини. "Історія русів" (кінець XVIII століття) аргументувала "давність прав і вольностей козацького народу". У першій половині XIX століття з'являється чотиритомна "Історія Малої Росії". Відтепер поняття "народ" стає ключовим, відбувається пошук шляхів подолання всіх суперечностей, що визрівають на межі 1820–1830-х років. А відтак зусилля слов'янських еліт спрямовуються на трансформацію їхніх спільнот за західноєвропейським каноном. Про кінцевий успіх такої трансформації говорити не доводиться, однак на цій основі простежуємо інтенсивний пошук власного шляху у цивілізаційному просторі та, зокрема, у тлумаченні національного принципу. Український романтизм розвивається під впливом ідей Ф. Шеллінга, учнями і послідовниками якого в країні були Д. Велланський, А. Дудрович, М. Максимович, професори Рішельєвського ліцею К. Зеленецький і М. Курляндцев та ін. Українська інтелектуальна думка того часу активно вбирала в себе передові ідеї нового світогляду. Її інтенціями був сповнений і "преромантизм" Г. Сковороди, котрий увібрав у себе байронічний неспокій Європи та її бунтарський дух.

Романтизм у будь-якому своєму варіанті постулює ідею гордої особистості, котра прагне сповна реалізувати власну волю і власним титанічним зусиллям звершити тектонічний зсув буття. Романтизм змінив не лише сприйняття дійсності, а й саму емоційно-інтелектуальну її основу. На перший план у романтиків виступає вже аналізована нами сковородинська жага "любомудрія", усвідомлення найбільш загальних закономірностей буття та загострене відчуття світового хаосу.

Українській людині доби романтизму властиве небезпристрасне ставлення до власної історії та народу, вона виступає такою, що осягає себе через страждання, і саме воно засвідчує повноту її буття. Наприклад, кирило-мефодіївців найбільше турбувало питання подальших перспектив українського народу, занедбаності культурного розвитку, а також тієї ролі, яку ще належить виконати Україні. Це питання вирішувалося в контексті теорії про поділ народів, згідно з якою перед вибраними народами прокладений шлях їхнього безмежного культурного розвитку, інші народи пройшли цей шлях у минулому і їм немає чого сподіватися на культурницькі перспективи. Що ж до України, то сподівання братчики покладали на культурно-просвітню діяльність та невичерпні духовні сили українського народу, котрий уже зробив, на їхню думку, крок до власної волі. Ці мотиви є наскрізними у творчості Т. Шевченка, в яких національне трактується як втілення суспільного ідеалу, торжества правди і волі, а українська людина є такою, котра визначається через її націєтворчу функцію. "Встане правда, встане воля", – ці слова проголошує Т. Шевченко як надзавдання українського народу. Універсальний спосіб культурного існування прочитується у Т.Шевченка за всією етнокультурною історичних переказів, легенд, міфів героїчної доби, народного епосу та мелосу.

М. Гоголь у своїй літературно-філософській спадщині простежує розвиток української людини, починаючи із зображення козацької доби і завершуючи маніловими, плюшкіними і коробочками, які є національно-мертвими душами, що втратили не лише своє коріння, а й власну людську сутність.

Неоромантична філософія Лесі Українки. Проти духовного кріпацтва українців Леся Українка застосовувала всі форми художнього відображення дійсності: вона вважала, що слово поета – творця інколи варте більше, аніж дія, у тому числі – й революційна. Вона відкидає повстання мас рабів як головного знаряддя революційної боротьби за волю, котрі виступали проти усталеного порядку речей.

Борці за визволення України з – під ярма кріпацтва Т. Шевченко, І. Франко, М. Драгоманов утверджували власне розуміння волі, бачили різні шляхи і способи зміни соціальної дійсності. Мали також і різні погляди щодо суті майбутньої свободи України.

Леся Українка мріяла про таке майбутнє для України, в якому кожна людина матиме всі людські і громадські права, що тільки існують у світі: "Л ю д с ь к і права – се ті, які належать кожній людині окремо, а громадські – ті, що стосуються до цілої громади людей. Запевне, і ті, і другі дуже тісно сплетені між собою" [7, 87]. Пояснюючи сутність і розуміння змісту "доброї волі", тлумачить її як "волю політичну", яка передбачає не тільки боротьбу за владу, а й як необхідність заміни існуючої – іншою владою, але культурними методами. І в цьому розумінні трактування волі Лесею Українкою можна назвати революційним, та з погляду на арсенал її практичних дій воно є лише новою інтерпретацією її неоромантичної екзистенції волі. Це явище визріло на українському національному ґрунті і увібрало у себе відлуння не тільки європейської, а й української козацької традиції демократичного співіснування людини та природи, людини і суспільства, суспільних інституцій та людських вольностей.

Отже, із вищесказаного випливає, що людина може стати особистістю, але за умови, якщо вона буде прагнути до цього. Бо її постійно підстерігає небезпека втратити саму себе, тобто свою людську гідність. Усвідомлення ж себе особистістю, творення з себе особистість, бажання лишатися особистістю за будь-яких обставин – це прагнення людини, яка гідна сама себе. Прагнення до того, щоб знайти безкінечну кількість можливостей для реалізації себе в особистість. І таке прагнення можна назвати прагненням гідної людини, яка несе високе звання людини як особистості. Не втратити саму себе, не зашкодити своїй душі – це розкіш душевної свободи, яка властива тільки людині, що живе вільним життям. Але для цього людина повинна зрозуміти, усвідомити своє місце в світі серед інших людей, пізнати те, що є в ній людського, що надає сенс її життю. Людина повинна, зобов'язана зробити все від неї залежне, щоб дійсно стати самою собою, тобто людиною з людським обличчям, а не просто вважати себе такою.

Проблематика волі органічно вписана у контекст українського рубікону – на перетині шляху "із варяг у греки" та євразійського розлому, а звідси – постійний стан вибору та тривоги за стан буття. Відтак, воля стає мірою приналежності до національного ґрунту, який позначає світ національного буття, що прокладає шлях до всіх реалій дійсності. Ідея української вольниці однаковою мірою закорінена як у внутрішнє єство українця, так і у виміри зовнішнього світу, у простір окультуреної земної дійсності. Цим, зокрема, пояснюється, особливе значення практичних та моральних аспектів духу, що найбільшою мірою проявилося у книжній культурі Київської Русі. У "Слові про Закон і Благодать" Іларіона Київського очевидне протиставлення волі і рабства, що з усією повнотою розкриває зміст духовного пошуку книжників і власне національного світогляду, у структурі якого воля займає перше місце. Іларіон Київський трактує волю як великий дар Божий і як справжнє диво. В українській філософській думці воля постає як вибір серця, що узгоджується з моральним вибором у Г. Сковороди, як принцип індивідуалізації та відчуття Бога в П. Юркевича. Тут належить підкреслити роль християнських імпульсів, які в основному живили українську "філософію серця". З другого боку, – українська козацька вольниця, атрибуція феномена волі. Поміж тим, трактування комплексу меншовартості, що супроводжує українську історію, пов'язано з проблемою анігіляції волі.

Усе це в цілому становить акупунктуру дослідження і підводить нас до розуміння впливу творчої особистості на розвиток українського етносу як складного поліфонічного феномена, невід'ємного від будь-яких рефлексій про українську національну дійсність, що склалися у соціокультурному вимірі України.

Література:

1. Бердяев Н. Философия свободного духа / Н. Бердяев. – М. : Республика, 1994. – 480 с.
2. Гегель Г. Феноменологія духу / Г. Гегель ; пер. з нім. П. Таращук. – К. : Основи, 2004. – 548 с.
3. Иларион, митрополит Киевский. "Слово о законе и Благодати" / Иларион, митрополит Киевский // Златоструй. Древняя Русь. X–XIII вв. – М. : Молодая гвардия, 1990. – С. 106–122.
4. Камю А. Вибрані твори : В 3 т. Т. 3 / А. Камю. – Х. : Фоліо, 1997. – 623 с.
5. Кримський С. Б. Архетипи української культури / С. Б. Кримський // Феномен української культури : методологічні засади осмислення. – К. : Фенікс, 1996. – С. 91–112.
6. Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук / упор. і ред. А. Карась. – Мюнхен – Львів, 1995. – 164 с.
7. Українка Леся. Мій шлях / Леся Українка // Твори : У 10 т. Т. 1. – К. : Дніпро, 1963. – С. 87.
8. Сартр Ж.-П. Дороги свободы / Жан-Поль Сартр ; пер. с фр. – Харьков : Фолио, 1997. – 367 с.
9. Спиноза Б. Избранные произведения / Бенедикт Спиноза. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 608 с.

10. Табачковський В. Г. Філософський "образ світу" та національна самосвідомість / В. Г. Табачковський // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – К. : Фенікс, 1996 – С. 218–238.
11. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. – М. : Республика, 1992. – 430 с.
12. Шопенгауэр А. Избранные произведения / Шопенгауэр А. – М. : Просвещение, 1992.
13. Яннарас Х.Ч. Свобода етносу / Х. Яннарас ; пер. з англ. — К. : Дух і Літера, 2003. – 268 с.
14. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс ; пер. с нем. – 2-е изд. – М. : Республика, 1994. – 527 с.

УДК 21(043.3)

Васильєва Ірина Василівна,
кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри філософії та соціології
Національного медичного університету
імені О. О. Богомольця

РЕЛІГІЙНІ ТРАДИЦІЇ: МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ

Стаття присвячена аналізу релігійних традицій в минулому і сучасності, їх значенню для соціокультурного простору України.
Ключові слова: *релігійна традиція, релігійна свідомість, толерантність, міф, суб'єктивність.*

The article is dedicated to the aspects of religion tradition: in past and modern time, their meaning for social and cultural space of Ukraine.
Keywords: *religious tradition, religious consciousness, tolerant, myth, subjectivity.*

Будь-яка релігійна традиція – це своєрідне комунікаційне поле, що розвивається у просторі та часі, це комунікаційне поле між людьми різного суспільного стану, психологічних типів, рівнів освіти та духовних характеристик [7] і одночасно – з різною мірою внутрішнього відчуття. Жоден з учасників цієї найскладнішої комунікації не може бути неконтрольованим: релігійні традиції обов'язково накладають на будь-кого зі своїх прибічників певні ритуальні, дисциплінарні та етикетні обмеження. Але без цих обмежень не можуть існувати і правила спілкування. Такі видатні релігійні мислителі, як В. Соловйов і М. Шелер розглядали людину як аскетичну істоту, тобто як таку, що сама себе обмежує. Завдяки впорядкованості спілкування людей здійснюється і наслідування релігійних традицій, а в такий спосіб – і наслідування усього комплексу культури людства, включаючи філософію, мистецтво, науку. Зв'язки релігійних і наукових пошуків – цих двох конфліктних, але і взаємодоповнюючих форм символічного досвіду людини – це найвеличніше досягнення історії протягом останніх двох тисячоліть. Обґрунтований матеріал з цієї проблеми є у працях таких відомих істориків наукової думки, як Б. Рассел, Дж. Бернал, Дж. Нідем та ін. Особливу увагу привертають також праці відомої російської дослідниці П. Гайденко, що стосуються генези наукового знання у його взаємодії з різними галузями філософії й релігії.

У релігійній сфері, як і в будь-якій інший сфері людської дійсності, можуть діяти сили відчуження і дегуманізації, що були описані Г. В. Ф. Гегелем і К. Марксом. Людська потреба у закріпленні, оновленні та трансляції культурного і духовного досвіду, культурних і духовних традицій є природною для всіх епох, для всіх цивілізацій, але вона завжди здійснюється у неминучих умовах боротьби за владу, статус і власність.

Сьогодні багато філософів, психологів, політологів, релігієзнавців наголошують на тому, що наш час – це час відчуження, бюрократизму і корумпованості, в тому числі, й в релігійній сфері. На нашу думку, таке ставлення не є унікальним, воно пронизує цілу духовну історію людства – від царів і пророків стародавнього Ізраїлю до сьогодення. Але в сучасних умовах ці явища спираються не тільки на великі технологічні та економічні можливості, але й стикаються зі швидкими, гострими і відкритими реакціями критики. Тенденції не тільки примирення і виправдання, але й критики і морального опору завжди були присутні у релігійному досвіді людей. Й історія людства, й історія релігій формувалася і продовжує формуватися на поєднання цих тенденцій відчуження і протесту.

У минулі часи більшість релігій виникали та формувалися у критичні моменти історії, процеси їх закріплення, а їх "входження" до людської культури найчастіше відбувалося в умовах існування традиційних суспільств, суспільств замкнених і стабільних. Слід підкреслити, що і повсякденна сві-

© Васильєва І. В., 2010

домість завжди пов'язує релігійну дійсність з уявленнями про щось стійке, звичне, стародавнє. Але справа тут не тільки у недостатніх знаннях, у нездатності зрозуміти внутрішню динаміку релігійної сфери, яка, у багатьох випадках, має власне новаторство і здатна це новаторство стилізувати в плані "старовини", консерватизму. Справа полягає також у труднощах сприйняття цього нового і незвичного для нас світу – світу, що просякнутий стрімкими потоками економічної й політичної, технологічної й інформаційної, культурної й релігійної взаємодії. Тут новий досвід думки і пізнання (зокрема, пізнання релігійної сфери), який пов'язаний з винятковими особливостями сьогоднішньої світової історії й історії України, безперечно, має велику значущість, надає можливості розкрити наступні характеристики у сучасному соціокультурному просторі нашої держави.

По-перше, якщо у попередні часи релігійна свідомість орієнтувалася, у більшості випадків, на "своїх", при цьому негативно ставилася до "чужих", які мислили і вірили в інший спосіб, то сучасна ситуація глобальних і українських відносин виявляє інший погляд на світ і людину: при наявності доброго ставлення до "своїх", на перший план життя виходить й інтерес до іншої людини, яка так не подібна до мене. Це новий тип позитивного, хоча і достатньо складного інтересу до іншої людини, яка не так вірить, як я, не так думає, як я. За такою людиною знаходяться століття і століття перебування в інших соціальних і культурних просторах, в інших системах духовних передумов. Толерантність у ставленні до іншої людини – це не тільки терпимість, яка завжди є примусовою, а тому може стати ненавистю, насиллям. Відомий польський теолог О. Сковронек підкреслює, що уявлення про толерантність як про "терпимість" (cierpieniu) у ставленні до людини іншої віри – це суто простий "негатив" колишньої нетерпимості, що позбавлена справжнього духовного, людського змісту [9, 43–44].

Важливим є те, що толерантне ставлення до людини іншої віри здатне змінити і ставлення до людей своєї віри, зробити його більш осмисленим, духовним, більш продуктивним у людському плані. Це той самий аспект сучасного українського життя, коли в нашій країні жорстокість і негативізм руйнують, фактично, всі галузі людської життєдіяльності.

Проблема толерантності належить до сьогоднішніх проблем глобального характеру, у сучасній Україні ми болісно відчуваємо дефіцит істинного людського ставлення, істинних людських взаємовідносин – і все це відбувається в країна, яка дала світові Г. Сковороду, Т. Шевченка, Л. Українку, І. Франка, М. Коцюбинського, Л. Костенко, В. Коротича та багатьох інших представників славетної української культури.

Але, на нашу думку, в такій духовній перспективі знову-таки відкривається таке поняття як "діалог", що особливо актуальним є для сучасної релігійної свідомості.

Діалог – це не приниження аргументами і фактами іншої людини, але це завжди процес пошуку більш глибинної та серйозної уваги до розуміння себе через іншу людину і водночас – розуміння іншої людини через себе. Йдеться про усвідомлений процес саморозвитку і саморозкриття людини у спілкуванні, точніше – про людський сумісний розвиток. Ґрунтом для такого розуміння діалогічності є положення у працях єврейських філософів минулого століття М. Бубера і Ф. Розенцвейга. Ідеї діалогу як найважливіший потребі та завданню розвитку людини присвячені праці таких відомих російських мислителів, як С. Аверінцев, М. Бахтін, В. Біблер, О. Мень. Так, М. Бахтін у праці "Естетика мовної творчості" зазначає: "Свідок і суддя. З появою свідомості у світі … світ (буття) радикально змінюється. Каміння залишається камінням, сонце – сонячним. Але подія буття у його цілому (незавершене) постає абсолютно іншим, тому що на сцені земного буття вперше з'являється нова і головна діюча особа події – свідок і суддя. І сонце, що залишається фізично таким самим, стає іншим, тому що воно почало усвідомлюватися свідком і суддею. Воно перестало просто бути, стало бути у собі, тому що воно відобразилося у свідомості іншого (свідка і судді): завдяки цьому воно докорінно змінилося…" [2, 341]. Можна поставити питання: про що тут йдеться? Про виникнення людини чи просто про певний психологічний ефект? Справа в тому, що М. Бахтін розкриває таке явище, як свідомість, у незвичному для нас ракурсі – як подію у світі, або більш глибинно – як онтологічну подію, яка радикально змінює смисл буття сущого. Іншими словами, як подію, що вперше надає сущому смисл буття. Відбулося те, що може бути, бути собою, брати участь у події буття. З появою свідомості суще нібито обернулося на себе, пригадало себе, прийшло до себе – набуло свідомості. Таке суще є вже іншим, його буття постає певним надбуттям у порівнянні з попереднім, безпосередньо натуральним, яке, фактично, закінчилося. М. Бахтін "відкрив" свідомість людини і в цьому зв'язку звернувся до старогрецької трагедії.

Світ людини завжди просякнутий свідомістю, він є значущим, усвідомленим, осмисленим і діяльним. Але свідомість спочатку захоплена світом, вона ховається в ньому. В самій формі подій світу для людини є відкритими форми її участі в світі. Розрив між обставинами і вчинками є мінімальним, тому людська поведінка набуває інстинктивного характеру. Йдеться про "замкнену" свідо-

мість. Свідомість є такою у світі повсякденності, вона є такою у різних формах світу людини – традиційній, національній, побутовій та ін.

Свідомість є такою і в самому індивіді, тому що вона внутрішньо визначається характером, норовом, типом, родом. У відповідності до цього ми можемо говорити про свідомість у типологічному аспекті – язичницька, національна, релігійна та ін. Безперечно, що в такому плані – це абстракції, але абстракції, що мають дійсну силу. Відкриття свідомості – це не якийсь психологічний експеримент, але глибинний і тяжкий екзистенціальний перехід, який є відкриттям особистості. Історичні форми свідомості – це форми існування різних культур як загальнозначущих і водночас унікальних у досвіді буття людини. Кожна культура виробляє власну форму свідомості. Водночас ця форма має загальні риси. Умовно можна прийняти у якості граничної і найбільш ясної форми закритого і прихованого існування свідомості міф. Його риси можна відшукати у будь-якій з вищезазначених форм. Саме тому відкриття форм свідомості і слід розпочати з античності.

Антична філософська традиція всезагальних ("логосних") змістів – це традиція, що освячена першими строками Євангелія від Іоанна, яка наполягала, що в тій або інший мірі смисли, що є відкритими для нашої свідомості, просякають космос, мислення, людські спільності. Особливою проблемою постає зв'язок філософської і наукової традиції з естетичною спадщиною античності, яка змінювалася під впливом ідей християнства і його смислів і при цьому внутрішньо перетворювалася у якісно нових соціальних, інтелектуальних і духовних контекстах. Саме в античності культура безпосередньо співвідноситься зі світом живого міфу, і, водночас, пробудження від міфу відчувається з граничною трагічною силою. Можливість такого виходу з міфу була би чудом, якби міф був би тільки структурою, але кордони міфу – це такі вузли, що пов'язують його начала і кінці, входять до складу його подій, речей та істот. На відміну від світу природи, світ міфу не живе власним життям, у яке людині достатньо тільки включитися.

Функціонування міфу суттєво залежить від постійних зусиль людини, від її діяльності – це можуть бути і елементарні магічні дії, і розгорнутий ритуал. Як зазначає відомий румунський релігієзнавець М. Еліаде в праці "Космос та історія", головний ритуал, що утворює світ, імітує початкові дії теогонії й космогонії, у згорнутому або деформованому вигляді супроводжує та оформлює всі найважливіші події: створення поселень, шлюб, народження, смерть, полювання, жнива [8, 43–45, 82–92]. Але існують два ритуали, у яких людина міфу наближається до кордонів, до можливостей огляду та усвідомлення свого світу в цілому. По-перше, це ритуал ініціації (посвяти) – пробудження, другого народження, переходу з небуття до світу. По-друге, це космогонічний ритуал нового року, ритуал очищення і оновлення, дійство, у якому рухи, таємниці й відповіді – усе це повинно відновити "перші" слова, діяння і події-першообрази для того, щоб відтворювати світ, оберігати його від хаосу. Саме до таких кордонів спрямована міфологічна свідомість, саме тут міф очищується від помилок, неточностей, тобто від наслідків свідомості, не розчиненої у світі.

Необхідно наголосити на тому, що високий рівень античної художньої спадщини, не як такої, але у поєднанні багатьох своїх елементів, відповідав головному завданню середньовічної європейської цивілізації – зрозуміти і закріпити унікальність, своєрідність лику людини у Христі-Логосі.

Таким чином, однією з найважливіших характеристик, що обумовила собою цивілізаційну специфіку європейського Середньовіччя є унікально акцентована християнська духовність, яку відомий російський філософ М. Бердяєв у праці "Проблема Сходу і Заходу у релігійній свідомості В. Соловйова" характеризував як "закоханість у Христа" [3, 117].

Духовність, з її ідеєю унікальності, неповторності та Божественності людської передвизначеності та гідності "через Христа, з Христом і у Христі" у літургійному чині, у колі Богослужіння протягом цілого року, в індивідуальному життєвому циклі людини. Безперечно, що таке напружене відчуття Абсолюту викликало і страх власної недостатності, можливого осуду на Страшному суді, бажання навернути до своєї віри усіх людей іншої віри, "нечестивих". Поняття про приналежність людини до Абсолюту у середньовіччі формувалося на категоричних опозиціях одночасного і господарювання людини, і її немочі – смерть і безсмертя, приреченість до свободи і рабське положення, обітниця порятунку і невідступність пристрастей, що призводять до загибелі. Цей комплекс опозицій є кульмінацією у опозиції воскресіння й гріховності, що відчувається та проживається глибоко і особисто. Тома Аквінський намагався боротися з характерним для середньовічної свідомості дуалізмом Буття у цих опозиціях. На його думку, негативний ланцюг цих опозицій пов'язаний не з онтологічним розколом буття, що міститься у Святій Трійці, але з проблематикою свободи, з тими випробуваннями, які надані людині Вищою Силою.

Відомий російський філософ Л. Карсавін зазначав, що однією з релігійних домінант європейського середньовічного християнства, яка при всій його внутрішній напрузі забезпечила йому стабі-

льне положення на багато віків, було поєднання ідеї єдиного Бога з ідеєю особистого вчинку і живого страждання Христа. Саме це поєднання, на думку російського мислителя, виявило для багатьох людей особливу силу і внутрішню впевненість і протягом багатьох віків визначало становлення людей, їх характерів, їх світоглядних орієнтацій, їх дій та думок [6, 106].

У зв'язку з виникненням та становленням християнства у Західній Європі можна говорити, що католицька церква відігравала найважливішу конструктивну роль у цивілізації середньовічної Європи і також можна зробити висновок про певну синтезу інтелектуальних, духовних та інституційних основ самої церкви. Це, по-перше, римська ідея трансетнічної, правничо-впорядкованої священної імперії "зверху"; по-друге – синагогальний (общинний) принцип організації народу Божого у єдності його літургійних, учбових та благодійних зв'язків, тобто впорядкованість "знизу". Парадоксом є те, що найбільш чіткі релікти синагогального Богослужіння збереглися не у католицизмі, а в православній релігії – у Богослужінні середи і п'ятниці Великого посту. С. Булгаков у праці "Православ'я. Нариси вчення православної церкви" зазначає: "Православ'я має об'ємне і дуже складне богослужіння для кожного дня сьомого і річного кола, а також для особливих пір року, зокрема постів і, перш за все, великого посту, потім великих (так зв. дводесятих) та інших свят і т.п. … Воно (православ'я – І. В.) являє собою щось єдине у всьому християнському світі за своєю красою і багатоманітністю. У ньому поєднуються вища християнська наснага та найцінніша спадщина античності, яка сприйнята через Візантію, бачення краси духовної переплітається з баченням краси цього світу" [4, 157].

І третє положення – це просякнутість церковної думки і церковної практики традиціями давньогрецької і давньоримської філософської культури.

І для України, і для багатьох слов'янських країн спасіння античної філософської культури відбулося в історичному русі людства завдяки специфічній ідеї Святого Письма щодо активного, особистісного начала, яке у сучасній філософський традиції має назву "суб'єктивність". У Старому Завіті – через подвійність суб'єктивності Бога і суб'єктивності людини. Ця старозавітна подвійність і визначає таємничу внутрішню єдність Божественного і людського (Буття, 1:26). У Новому Завіті біблійна, давньоєврейська суб'єктивність переростає у потрійність, а точніше – у складну, живу, іпостасну Триєдність, яка відображає себе і в Божественному, і в людському, і в Боголюдському. Саме такий підхід обґрунтовує С. Булгаков у статті "Філософський смисл потрійності" [5].

У зв'язку з цим виникає питання: чим є біблійна суб'єктивність, коли йдеться про людську суб'єктивність? На нашу думку, це – неповторність, унікальність та своєрідність внутрішнього образу людини, людського лику в таких же неповторних, унікальних і своєрідних обставинах життя й історії, неповторних тому, що вони співвіднесені з самим Богом. Якщо уважно придивитися до описування земних шляхів Авраама, Петра, Якова, самого Христа або до описування долі стародавнього Ізраїлю і першопочаткової Церкви, то можна побачити, що ми постійно стикаємося у будь-яких епізодах біблійних оповідей з описуванням та осмисленням саме цієї подвійної неповторності – неповторності лику людини у неповторних обставинах часу. Того часу, негаразди якого і бере на Себе Христос. Таку специфічну рису "біблійного реалізму" обґрунтовує відомий російський дослідник Е. Ауербах у праці "Мімесіс. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі" [1, 23–44, 60–68].

Кожна людина є неповторною, і це – один з найважливіших висновків біблійного пізнання людини, а завдяки ньому і філософського пізнання Буття як такого, у динаміці та коловороті якого постійно знаходиться людина, яка прагне усвідомити себе, інших людей, оточуюче довкілля. Це – внутрішній стрижень і християнства, і філософської культури.

На жаль, надбання філософії й християнської релігії й дотепер не реалізовані в сучасному соціокультурному просторі України. Дійсно, наша Конституція гарантує і повагу до кожної людини, і збереження її гідності за будь-яких обставин, але все це не існує в дійсності, в повсякденному житті людини.

Окрім того, розбудова світської держави в Україні, держави, яка поважає свободу совісті своїх громадян, держави, що не ототожнює себе з жодною ідеологією або конфесією, але з повагою ставиться до духовних потреб і духовного досвіду різних людей, різних груп – усе це актуальне завдання для сучасної поліконфесійної та поліетнічної України. Особливо це важливо у контексті сьогодення, коли суттєво змінюється етноконфесійний склад цілих регіонів (яскравим прикладом цього є Крим), коли змінюються внутрішні культурні орієнтації й внутрішній досвід у межах одних і тих самих конфесій.

Слід також наголосити, що суттєвими перешкодами для становлення світської держави є, з одного боку, достатньо низький культурний рівень багатьох політиків, а з іншого – політичні "ідеї" релігійних радикалів різних конфесій – "ідеї", що спричиняють негаразди у середовищі їх одновірців. І політична, і конфесійна, і будь-яка інша одержимість завжди обертається проти людського змісту

духовного досвіду людей, тому що основою цього досвіду є духовні традиції того або іншого народу, потреби кожної людини у любові, благоговінні, пізнанні та примиренні, у збереженні власного внутрішнього світу.

Література:

1. Ауэрбах Э. А. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. А. Ауэрбах. – М. : Прогресс, 1976. – 245 с.

2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.

3. Бердяев Н. А. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании В. Соловьева / Н. А. Бердяев // Сборник Первый. О Владимире Соловьеве. – М. : Путь, 1911. – С. 110–137.

4. Булгаков С. Н. Православие. Очерки учения православной церкви / С. Н. Булгаков. – К. : Лыбидь, 1991. – 235 с.

5. Булгаков С. Н. Философский смысл троичности / С. Н. Булгаков // Вопросы философии. – 1989. – № 12. – С. 34–56.

6. Карсавин Л. П. Античное християнство и Средневековье / Л. П. Карсавин // 1873–1913. Николаю Ивановичу Карцеву – ученики и товарищи по научной работе. – СПб. : [б.и.], 1914. – С.102–110.

7. Маторин Н. М. К вопросу о методологии религиозного синкретизма / Н. М. Маторин // Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882–1932 ; Сборник статей. – Л. : Изд-во АН СССР, 1934. – С. 338–340.

8. Элиаде М. Космос и история : избранные работы ; пер. с фр. и англ. ; общ. ред. И. Р. Григулевича, М. Л. Гаспарова / М. Элиаде. – М. : Прогресс, 1987. – 312 с.

9. Skowronek A., ks. Fundamentalism wyzowem dla tolerancji / A. Skowronek // "Wicz". – Warszawa, 1996. – № 7. – S. 43–52.

УДК 7.01:7.03.78.01

Капічіна Олена Олексіївна,
кандидат філософських наук, доцент
Східноукраїнського національного
університету імені Володимира Даля

СЕМІОТИКА МУЗИКИ: ГЕНЕАЛОГІЧНІ ВИТОКИ МУЗИЧНОГО СЕМІОЗИСУ

В статті розглядається феномен музичного семіозису та його генеалогічні витоки, що йдуть від міфологічної моделі як основи семіозису музичних текстів. Міфологічна модель як праоснова цілісності музичного твору пов'язана зі структурою міфологічного універсуму й утворює структурний код, що у тексті одержує конкретне семіотичне втілення.

Ключові слова: *семіотика, семіозис, інтонація, звукоряд, лад, ідіоми, складки, знаки, лексеми, міфологічна структура.*

The phenomenon musical semiosis and its genealogical sources were going from mythological model as bases of semiosis musical texts is considered in article. The mythological model as foundation integrity of a piece of music is connected with structure of a mythological universum and forms a structural code, which receives concrete semiotic an embodiment in the text.

Keywords: *semiotics, semiosis, intonation, sound line, harmony, idioms, pleats, signs, lexemes, mythological structure.*

Семіотика музики є одним з напрямків сучасної семіотики мистецтва, що займається вивченням проблеми семіозису музичних знаків, витоками і процесом породження значення. Це вчення про сутнісну природу і основні різновиди можливого семіозису в музиці. Музична семіотика народилася пізніше інших. Одним з перших, хто застосував лінгвосеміотичні методи у музиці, був композитор і теоретик П. Булез, який присвятив спеціальну роботу вивченню ритму у "Весні священній" І. Стравінського. Видатними теоретиками музичної семіотики є М. Арановський, Б. Асаф`єв, М. Бонфельд, А. Гуріна, Л. Зайцева, О. Козаренко, К. Леві-Строс, В. Медушевський, Ж.-Ж. Натьєз, Н. Рюве, С. Шип, Г.-П. Шпрінгер, Б. Яворський та ін. Отже, можна зазначити, що музична семіотика виявляється достатньо новим напрямком семіотичних досліджень, а проблема генеалогічних витоків музич-

© Капічіна О. О., 2010

ного семіозису, семіотична природа музики взагалі є актуальною темою дослідження. Тому завданням цієї статті є дослідження генеалогічних витоків музичного семіозису як складової частини музичної семіотики.

Щоб зрозуміти семіотичну специфіку музики, звернемося до розробленого в концепції Н. Мечковської аналізу мистецтва, його мови та філогенезу. Авторка вказує, що з погляду семіотики історія мистецтв є розвитком художніх мов людства як змістовного каркаса і смислових рамок мистецтв. "Художні мови (тобто семіотики окремих мистецтв) – це окремі моделі світу, концентроване знання про світ, сформоване художньо-виразними можливостями того або іншого мистецтва. Для художника (хореографа, композитора, поета) його художня мова (тобто та семіотика, в якій він працює) – це і корпус знань про людину, і метод або інструмент створення нових знань засобами вибраної семіотики" [1]. В історії мистецтв важливо бачити зв'язки, які визначаються природою знаків-"першоджерел", тобто знаків, що спочатку складали певну семіотику. На думку Н. Мечковської, у наш час всі мистецтва – це системи багатоканальних семіотик.

Музичні звуки як першооснова музики сходять до афектованої мовної інтонації. Від звуків не музичних їх відрізняє те, що в музичному звуці акцентується, підкреслюється його висота, або, як говорять музикознавці, музичний звук утримує свою висоту. З найдавніших часів голос доповнювався звуком музичного інструменту. Гра на інструментах, як і спів, була розвитком музичних можливостей тіла людини. Як і у звичайній мові, у музиці є свої семантичні одиниці і закони їхньої комбінації ("синтаксис" музичної мови); окремий музичний твір є конкретною реалізацією можливостей мови музики. Відповідно до відомого положення, яке сформулював один з найбільших музикознавців XX ст. Б. Асаф`єв, основною значущою одиницею музичної мови, лексемою, тобто відтвореною структурою із закріпленим значенням, є інтонація. За Б. Асаф`євим, музичні інтонації виступають як основні одиниці музичної свідомості. "У свідомості слухачів, тобто в масовій, суспільній свідомості, не розміщені цілком музичні твори (хіба що в професіоналів і рідких аматорів), а відкладається складний, дуже мінливий комплекс музичних уявлень, в які входять різноманітні "фрагменти" музики, але який, по суті, становить "усний музично-інтонаційний словник". Підкреслюю: інтонаційний, тому що це не абстрактний словник музичних термінів, а кожною людиною вживаний (уголос або про себе, у різній мірі, ступені, спосіб, дивлячись по здібностях) "запас" виразних для неї "говорячих" музичних інтонацій, живих, конкретних, тих, що завжди "на слуху", звукоутворювань, аж до характеристики інтервалів. При слуханні нового музичного твору порівняння відбувається по цим загальновідомим "шляхам" [2, 357–358].

В семіотичній концепції музики виникає питання про те, що таке інтонація (як основна значуща одиниця музичної мови) з погляду тріади Чарльза Пірса "індекс – копія – символ". Сам Ч. Пірс, спираючись на висхідне до античності розуміння мистецтва як наслідування (мімесис) дійсності, вважав, що в семіотиках різних мистецтв переважають знаки, засновані на подібності означника і означуваного, тобто знаки-копії. Схожим чином можна трактувати семіотичну природу музики і в музикознавстві: в музичній мові є знаки трьох видів, при цьому знаки-копії переважають. Знаки-копії – це "емоційні знаки", що відображають в звучанні психологічні процеси і стани: хвилювання, посилення або послаблення діапазону емоційних коливань, колізії суперечливих відчуттів, зростання напруги, кульмінацію, спад, затишшя і т.д. "Знаки-індекси ("наочні знаки") передають в звучанні зорову наочність світу; це непрямі віддзеркалення предметів за якою-небудь супутньою ("суміжною") ознакою: наприклад, зображення птахів шляхом передачі однієї з їх "метонімічних" звукових ознак – щебетання або руху крил, зображення воза, що їде, шляхом імітації важкого руху і т. д. [1]. Знаки-символи – це цілком умовні "понятійні знаки", іноді хрестоматійні цитати і парафрази, потрібні, щоб викликати у слухача певні жанрово-стилістичні або емоційно-тематичні асоціації. "До знаків-символів відносяться також власне словесні знаки в загальній системі музичної семіотики: це, в першу чергу, назви творів; літературні передмови до "програмних" музичних творів, написані або вибрані композиторами; поетичні тексти вокальних творів; словесні авторські ремарки в нотах, що визначають голосну динаміку виконання, іноді по-італійськи: forte (скорочено – f) – "сильно, голосно", fortissimo (ff) – "дуже голосно", forte fortissimo (fff) – "надзвичайно голосно" і т. п., іноді на своїй мові, як, наприклад, в балеті "Попелюшка" Прокоф'єва: "не поспішаючи, ніжно", "не поспішаючи, звучно", "живо, з вогнем", "виразно" і т. п. [1].

Отже, музичний семіозис припускає інтерпретацію музичної інтонації як єдності знаків трьох типів: знаків-копій, знаків-індексів, знаків-символів.

Якщо аналізувати генеалогічні витоки музичного семіозису, треба підкреслити, що при дослідженні музики необхідно виходити також і з її міфологічної природи. Іншими словами, треба співвідносити міфологічний компонент свідомості людини з музичним текстом. Загальні механізми

функціонування, специфіка міфологічного й музичного образів дозволяють трактувати міф і музику як близькі по своїй природі форми "сказання буття" (О. Лосєв), у результаті чого з'являється можливість розглянути суть одного явища через суть іншого.

Катерина Щоткіна розглядає можливість відтворення найбільш загальних рис моделей чуттєвості за структурами музичного звукоряду та ладу. Вона називає музичний звукоряд матрицею ідіом, тобто інтонацій. "Розгортання звукоряду як певної системи є процесом, тотожним розгортанню світу в міфі та ритуалі, тобто процесу становлення свідомості. Творення світу в уяві людини відбувається як діяння організуючих сил. Ці сили постають у вигляді архетипічних образів та архетипічних першодій" [3, 86]. Інформацію про світобудову закріплено в людській свідомості у вигляді міфу. "Розуміння світу є результатом архетипічних дій, які зберігаються у людській свідомості у вигляді міфологічних мотивів. У вигляді певних мотивів-ідіом ці дії мають звукове втілення, а звукове засвоєння світу – прилучення "нових" звуків, винайдених у раніше не засвоєних звукових просторах – також є культурною дією з упорядкування космосу. Музичний звукоряд можна визначити як матрицю ідіом" [3, 86]. Як стверджує К. Щоткіна, це свого роду "повне зібрання" всього, що було зафіксовано в звуці в межах певної культури. "Це кінцева сукупність усіх можливих для даної культури конгломератів засобів музичної виразності – ідіом/інтонацій" [3, 86]. Тобто, це жива система, для якої властива розімкненість, можливість постійного поповнення, зміна контурів, розширення. Теоретично вона являє собою безмежне поле семіотичних можливостей розгортання інтонацій – ідіом.

Ідіоми в плані звукоряду цілком можуть бути порівняні з окремими лексемами-знаками, взятими поза граматичними проявами. Це певний набір окремих складок-зліпків чуттєвого досвіду, який на рівні звукоряду є абсолютно пасивним – ніяк себе не виявляє, залишається "річчю-в-собі", не співвідноситься з планом емоцій, не індивідуалізується в переживанні. На цьому рівні ідіома має вигляд констатації існування певного фрагменту досвіду, який ніяк не конкретизований і не індивідуалізований, тобто – знаку.

Натомість лад чітко визначає певне коло ідіом-знаків та принцип їхнього співвідношення. Він обмежує набір ідіом, організує їх у чітко структуровані послідовності. "Це свого роду сітка, яку накинуто на звукоряд з метою виділення певного кола ідіом, надання їм певних змістів у визначеній ієрархічній системі" [3, 87]. Отже, лад, на відміну від звукоряду, – це чітко структурована, ієрархізована система, музичний "логос", згідно з яким знаки-ідіоми добираються, впорядковуються, утворюють послідовності та співзвуччя. Це найраціональніший вимір музики – єдиний можливий на практиці шлях виявлення звукоряду.

Фактично ми говоримо про семіозис звукоряду через лад. Ми розглядаємо в даному випадку ідіоми-знаки як одиничні випадки аморфного утворення – звукоряду, які за певними принципами поєднуються, виявляють власні змісти, стають творчими, тобто здатними розгортатися в текст. Звернувшись до понять, виведених Ж. Делезом, це явище можна зіставити з його розумінням серіалізації, що являє собою єдиний можливий прояв одиничних складок-сингулярностей, котрі можуть проявлятися як такі тільки в серії. Сингулярності, за Ж. Делезом, належать до безособистісного, доіндивідуального поля, яке не має нічого спільного з полем емпіричним. "Сингулярності – це трансцендентальні події, які розташовуються в "потенційному" і створюють поверхню, що резонує залежно від тих серій, в які збираються ці сингулярності" [4, 56]. І якщо полем ідіом-сингулярностей можна вважати звукоряд, то лад, поза сумнівом, виступає як принцип серіалізації.

Ідіома має подвійну природу: вона може бути представлена і в плані вираження, і в плані змісту. Ідіома являє собою ідеальний приклад делезівської "симетрії серій", де серія означника розгортається симетрично серії означеного. Тобто ідіома є ідеальною поверхнею, для якої ці дві серії є двома її власними сторонами. Крім того, ідіоми-означники є "симетричними" серіям ідіом-афектів у плані співприсутності-резонансу. Лад тут можна вважати організацією, яка забезпечує резонанс. Ця організація, зрозуміло, належить до раціональної сфери, тобто вона серіалізує ідіоми-означники. Тут можна вжити ще одне поняття, виведене Ж. Делезом, – "складки" [5, 141].

Принцип деформації складок-ідіом, закодований у структурі ладу, набір ідіом, зібраних за принципами цього ладу, створюють цілісний комплекс складок і деформацій, який пов'язує чуттєвий та раціональний рівні музичного семіозису, співвідносить їх і ще раз констатує їх різноплановість. Взаємовідносини напруг усередині ладу становлять диференційні відносини. Вони визначають можливі лінії розгортання інтерпретації всередині ієрархізованої системи. К. Щоткіна вважає, що поняття "напруги" та "розгортання сил" є відправними для розуміння ладу як кодифікації чуттєвого досвіду світу. "Напруги, сукупність яких творить цілісну систему ладу, створюють поля тяжінь, які уможливлюють рух-розгортання сил, відхилення цього руху в бік того чи іншого центру тяжіння. Співвідношення сил актуалізуються тільки в ладових системах, оскільки як такі вони існують за умов системи

напруг і актуалізуються в будь-якому моменті цієї системи через зіткнення з її структурою" [3, 87]. Сукупність цих структур може бути визначена як лад. Тобто лад сам по собі вже становить модель відчуття в плані її загальних засад і способів виявлення (відбір ідіом та їхня співвіднесеність). За ладовою системою вже можна відтворювати чуттєві моделі у найзагальнішому вигляді, збираючи та накладаючи одна на одну лінії розгортання сил. Якщо тексти дають більше інформації про окремі випадки цієї моделі і їхні закономірності, то "рухи окремої монади" в цьому універсумі є детермінуючим початком. Лад-універсум також найповніше розгортається саме в текстах. Отже, лад модулює світ існування найдрібнішого дисонансу, який рухається від точки до точки в напрямку розв'язання, але знаходить тільки переформування залежно від полів тяжінь, в які він потрапляє в цьому цілісному тричленному світі.

Перейдемо до міфологічної моделі як основи семіозису музичних текстів. На основі аналізу структурних універсалій міфологічної світобудови виявляються функціональні ознаки міфологічної моделі. Міфологічна модель як праоснова цілісності музичного твору пов'язана зі структурою міфологічного універсуму й утворює структурний код, що у тексті одержує конкретне семіотичне втілення. Під структурним кодом треба розуміти таку багаторівневу систему, що має необхідний набір одиниць і правил їхнього сполучення, призначених для побудови тексту. Міфологічний структурний код складається на основі функціональних ознак міфологічної моделі, таких як: системність; симультанність; повторюваність; інваріантність, канонізація; типологія; бінарність і амбівалентність; медіативність. Саме ці ознаки дозволяють представити міфологічну структуру як породжуючу модель музичного образу, а музичний твір як цілісну, симультанно згорнуту ідею, що народжується в поданні композитора й передує її безпосередньому текстовому втіленню.

Завдяки міфологічним законам звукове середовище знаходить упорядкованість і проявляє себе як структура. Процедура згортання-розгортання в діалектичному модусі семіотики представлена парою твір-текст, що у своїй глибині також приховує міфологічний принцип. Очевидно, що між витвором і текстом існують відносини різних способів буття артефакту. М. Арановський відзначає: "ми говоримо про витвір у випадку, якщо він вже відбувся, вже існує – і фізично, і як уявлення ... Навпроти, про текст ми говоримо тільки стосовно того, що тільки ще відбувається, протікає в часі. Витвір – це те, що вже є; текст – те, що ще є" [6, 24].

Отже, твір розгортається в текст, текст – згортається в твір; твір – феномен просторовий, текст – тимчасовий; твір є наслідком синтезу, що редукує й узагальнює (форма-кристал), текст – мережа елементів, що розгортається в часі, що перебувають у певних відносинах один з одним і з усіма разом (форма-процес). Наративне розгорнення музичного тексту відбувається за загальними законами текстології, що має ряд закономірностей. При наративному розгорненні відбувається руйнування циклічного механізму. Міф, відшарувавшись від ритуалу й одержавши лінійне словесне буття, знаходить маркированість початку й кінця. У результаті втрати ізоморфізму між рівнями, у тексті з'являється дискретність і знаковість, він ділиться на фрагменти-дискурси. Персонажі різних шарів синхронної міфологічної структури, що існують як різноманітні імена однієї особи, розпадаються на безліч фігур, утворюючи багатогеройність текстів. Проте міфологічна модель, що існує на глибинному рівні, зберігає універсальні закони структурування цілісності і, проектуючи свої ознаки на поверхневий оповідальний шар, є функцією текстонароджуючого пристрою.

Отже, відбиття міфологічних структур у музичному тексті відбувається на основі двох фундаментальних міфологічних законів: симетрії й повторності. Основні принципи міфології музичного тексту, на нашу думку, полягають у наступному: 1) принцип кругового руху, що відбиває закономірності прямої симетрії й тотожність повторюваних дискурсів; 2) принцип дзеркального відбиття, пов'язаний із дзеркальною симетрією й варіантним повтором; 3) принцип кристалізації, що виникає на основі полісиметрії й модифікації елементів при повторі. Ці алгоритми в музичному тексті можливо розглядати за такими позиціями: тип фігури (коло, спіраль, хрест, нескінченність, кристал), тип мікроструктури – лексеми (прямий рух, інверсія, ротація, пермутація), тип логіки розгортання (орнамент, деривація, альтерантність), тип макроструктури – форми (рондо, варіаційна, концентрична, додекафонна).

У ході трансляції інформації глибинна міфологічна структура відкриває свою загальну інтертекстуальну природу. Міф проявляє себе як латентна метаструктура мови, існуючи в якості "міфопороджуючого текстового пристрою" (Ю. Лотман). На цій основі музичний текст виявляється відкритим для зовнішніх впливів: окремі інтонації, теми, фрагменти текстів здатні органічно співіснувати в ньому, взаємодіяти як єдине ціле, переборюючи історичні рамки існування в конкретному стилістичному музичному середовищі, утворюючи зв'язок музичного досвіду минулого й сьогодення в єдиній логіці еволюційного процесу історії. Варіанти втілення міфологічних структур у музичних

текстах культури пов'язані з маніпуляціями в рамках універсальної моделі міфу й висвітлюють значеннєві культурно-естетичні домінанти у світовідчутті, наповнюючи загальну міфологічну структуру конкретним стилістичним змістом.

У результаті сказаного стає очевидним, що концептуальні підстави проблеми взаємозв'язку міфу й музики являють собою парадигматичну суму, предмет якої перебуває на перетині онтоса й семіозиса й виражає інтеграцію принципу розвитку музичної культури в метафізичну картину "музичного цілого". Музичні витвори можна представити у вигляді свого роду "художніх метаморфоз", що приховують в основі міфологічний архетип. Множинні змісти поняття метаморфози дають можливість бачити в ньому філософський символ, що, завдяки міфологічній моделі, припускає атрибуцію онтологоса в будь-якому музичному феномені.

Таким чином, можемо зробити висновок, що музичні витвори можна представити у вигляді свого роду "художніх метаморфоз", що приховують в основі своєї генеалогії міфологічний архетип. Міфологічна модель як праоснова цілісності музичного твору пов'язана зі структурою міфологічного універсуму й утворює структурний код, що у тексті одержує конкретне семіотичне втілення. Завдяки міфологічним законам звукове середовище знаходить упорядкованість і проявляє себе як структура. В цілому можна сказати, що музика перевершує всі інші семіотики по своїй проникаючій психічній силі, по здатності впливати на людську свідомість, включаючи її глибинні області. У цьому полягає причина максимальної проникаючої здатності і дієвості музики.

Література:

1. Мечковская Н. Искусства в свете семиотики: филогенез и типология художественных языков человечества [Електронний ресурс] / Н. Мечковская // Respectus Philologicus. – 2002. – № 2 (7). Режим доступу: http://filologija.vukhf.lt/2-7/mechkovskaja.htm.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376с.

3. Щоткіна К. В. Звукоряд і лад: звукові моделі культури [Електронний ресурс] / К. В. Щоткіна // Наукові записки. Том 20–21, Теорія та історія культури / Національний університет "Києво-Могилянська академія". – Режим доступу: http://www.library.ukma.kiev.ua/e-lib/NZ/NZV20-21_2002_culture/14_shchotkina_kv.pdf.

4. Делёз Ж. Логика смысла / Жиль Делёз ; [пер. с фр. Я. Я. Свирского]. – М. : Раритет, Екатеринбург : Деловая книга, 1998. – 480 с.

5. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Жиль Делёз ; Общая редакция и послесл. В. А. Подороги ; [пер. с фр. Б.М. Скуратова]. – М. : Логос, 1997. – 264 с.

6. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 428 с.

УДК 141:215:291.1

Вітер Дмитро Володимирович,
кандидат державного управління,
старший науковий співробітник,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКА ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ КАТОЛИЦЬКОЇ ТЕОЛОГІЇ: СУПЕРЕЧНОСТІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОШУКІВ

У статті розглядаються питання розвитку теологічних соціальних концепцій сучасного католицизму, розкривається теоретико-методологічна сутність сучасної соціально-філософської парадигми католицизму, суперечливість концептуального бачення перспектив християнства у сучасному суспільстві.

Ключові слова: *католицизм, парадигма, соціальна доктрина, соціальна філософія, теологія, філософія.*

This article discusses the development of theological social concepts of modern Catholicism, reveals the theoretical and methodological nature of modern social and philosophical paradigm of Catholicism, inconsistency of conceptual vision of Christianity in modern society.

Keywords: *Catholicism, paradigm, philosophy, theology, the social doctrine, the social philosophy.*

© Вітер Д. В., 2010

Звернення до соціальної проблематики в рамках християнської теології набуло особливого розмаху в першій половині XX ст., а згодом отримало офіційну підтримку II Ватиканського собору. Увага до соціальної проблематики загострилася саме в католицькій теології, оскільки на той час у протестантській теології вона вже зайняла досить міцну позицію, знайшовши відображення в полеміці між ліберальною та радикальною теологією. Католицизм, що користувався переважно ідеями світської соціальної філософії, які, незважаючи на доречність у суспільно-політичних умовах капіталізму, відкривали шлях секуляризації церкви і теології, відчув потребу перенести пошуки вирішення соціальних проблем, проблем існування церкви та християнства у сучасному суспільстві в площину теоретичної теології, намагаючись створити відповідну соціально-філософську парадигму.

Не всі соціальні концепції католицизму є однорідними. Розбіжності в них містяться перш за все у відмінностях тієї теоретичної (як філософської, так і теологічної) парадигми, яка є підґрунтям розвитку конкретної концепції, а також продиктовані доволі активною позицією щодо участі в суспільно-політичних рухах, які подекуди займають навіть більш важливе місце, ніж сухі теологічні викладки. Відтак, розвиток теологічних соціальних концепцій католицизму заслуговує на увагу, адже дає можливість зрозуміти сутність сучасної соціально-філософської парадигми католицизму та визначити теоретичне підґрунтя формування християнського суспільного вчення.

Одну з найвпливовіших соціальних концепцій католицької теології розробив кардинал Ж. Данієлу, представник нової теології, що відстоювала ідеї богословського відродження в католицькому світі (поряд з А. де Любаком, Г. фон Балтазаром, І. Конгаром).

Теоретичні погляди Ж. Данієлу зазнали помітного пливу ідей Т. де Шардена та А. де Любака. Теолог звертався до аналізу марксизму, протестантизму, фрейдизму і вбачав драму сучасності в тому, що люди бездумно проходять повз багатьох джерел щастя, які приховані в навколишньому світі і у внутрішній свідомості самої людини. Вирішення проблем соціального буття людини Ж. Данієлу переносить у площину християнської онтології, в якій важливим поняттям виявляється щастя, досягнення якого розглядається крізь призму екзегези, символічної екзегези та типологічного методу. Подібний підхід, на думку Ж. Данієлу, визначає мету буття як виявлення божественної присутності у всесвіті та у внутрішньому устрої людини [6].

Традиційна для католицизму після енциклик папи Лева XIII критика марксизму та наступні анафеми комунізму на тлі апологетики капіталізму обумовили необхідність розглядати проблеми сучасної теології щодо її відповідності запитам сучасності. Аналіз цих проблем (особливо враховуючи стан теології після криз першої половини XX ст. – Перша та Друга світові війни) привели Ж. Данієлу до католицького модернізму. Він вважав, що вирішення проблем сучасної католицької теології міститься в оновленні богословських методів. Важливість методу займає значне місце в концепції Ж. Данієлу: характеризуючи ранню латинську теологію з точки зору загостреної уваги до плоті Христа та Його страждань, наявності песимістичної концепції занепалості людського стану (на відміну від оптимістичного есхатологізму грецьких отців), Ж. Данієлу розвиває ідеї євангелізації культур та інкультурації християнського благовістя, намагаючись сформулювати варіанти вирішення проблеми відношення християнства до інших релігій та сучасних форм секулярності.

Концепція євангелізації, вочевидь, не збігається з точкою зору представників радикальних напрямів католицької теології (теологія політики, теологія революції тощо), але співпадає з офіційною позицією Ватикану, який робить акцент у своїй теологічній та соціальній доктрині саме на євангелізації (хоча значною мірою і формально). З іншого боку, позиція толерантного нейтралітету (на основі якої розвивається теза про необхідність збереження ідентичності християнської церкви), що характеризує екуменічні настрої Ж. Данієлу, спрямована на усунення можливого самозамкнення християнства, його обособлення поряд із запобіганням його знеціненню в екуменічному процесі з його тенденціями розглядати на рівні секулярного мислення різні релігії як рівноправні шляхи до Бога.

Втім, рівноправність ця дотримується не в усьому. З точки зору соціально-філософської парадигми католицизму, Ж. Данієлу, вбачаючи несумісність деяких сучасних філософських доктрин (марксизм, атеїстичний екзистенціалізм), суперечливий і антагоністичний характер яких унеможливлює їх використання, з християнством, вважав що різноманітний досвід екзистенціалізму може і повинен використовуватися. І це, на думку Ж. Данієлу, зовсім не призводить до теологічного плюралізму, адже плюралізм, обумовлений наявністю різноманітних шкіл, доктрин, вчень, систем, є необхідною умовою існування християнської теології [7, 11–21].

Дотримання тези про необхідність Церкві зберігати ідентичність власної традиції за умов діалогу з сучасністю [8] сформувало у Ж. Данієлу дещо невизначену позицію: його прогресизм у період до II Ватиканського собору (разом з К. Ранером і А. де Любаком Ж. Данієлу брав участь у створенні теологічної доктрини собору) після нього змінюється на консерватизм, що інколи набуває інтеграти-

вного характеру. Розуміючи значення Собору у процесі зближення Церкви та сучасного світу, Ж. Данієлу не поділяв тенденції до релігійного модернізму, оскільки вважав за загрозу для церкви секуляризацію релігійної свідомості, що обов`язково відбувається в процесі модернізації віровчення, та велику імовірність втрати християнської самоідентичності. Повна відкритість церкви для суспільства, оновлення християнського суспільства створюють, на думку Ж. Данієлу, умови для проникнення в церкву дестабілізаційних та деструктивних елементів, що призводять до виникнення внутрішньої кризи, тобто до розвитку релігійного модернізму. Загроза секуляризації суспільства потребує, на думку Ж. Данієлу, збереження традиційного християнського вчення, адже спасіння в сучасному світі міститься в твердому й непохитному сповіданні християнської віри, незважаючи на інтелігентські (марксистські, лаканівські тощо) випади проти Євангелія [8]. Фактично Ж. Данієлу відмовляється від модерністської інтерпретації теологічної та соціальної доктрини католицизму, вироблених на II Ватиканському соборі, та наближається до традиціоналізму, якій, втім, не набув чіткості в його концепції й характеризується певними коливаннями.

Ж. Данієлу намагається зберегти певну середину між прогресизмом та інтегризмом: незважаючи на фактично засудження модернізму, він підтримував тенденції до збереження традиції, пропонуючи певний "нейтралітет", деякий "третій шлях", якого повинна дотримуватися церква. Ця позиція, за суттю ані ліберальна, ані традиціоналістська, надала концепції Ж. Данієлу відвертого інтелектуалізму (подібно, як невизначеність вплинула на інтелектуалізм в екзистенціалістській онтології А. Гардейля): церква відображує конкретну сталу систему загальнолюдських цінностей, а християнство завдяки цьому є суспільною перспективою майбутнього, оскільки воно може відповісти на економічні, соціальні, політичні та наукові катастрофи. Перетворюючись на ціннісно значиму науку, церква здатна привести людство до Єдиного Бога, спасти людство [8]. Висновком, якій робить Ж. Данієлу, є виділення серед проблем сучасного суспільства хаосу свідомості (внаслідок чого відбувається занепад і безлад метафізики). Вирішення цих проблем здійснюється в площині гуманізму та аксіологічної антропології, які стають базовими та визначають розвиток інших гуманітарних наук, оскільки саме в синтезі науки та релігії, на думку Ж. Данієлу, міститься можливість вирішення суспільних проблем сучасності.

Кардинал У. Г. фон Бальтазар висловлює ідеї оновлення теології, необхідності екуменічного діалогу всіх християнських конфесій, подолання розриву між вірою та культурою [3]. Ці ідеї стали підґрунтям для розробки нової суми католицької теології, що поєднала есхатологію, еклесіологію та маріологію. Намагаючись створити теологію одкровення (поєднання принципів красоти, слави божої, блага та істини в рамках теологічної естетики, теодраматики та теологіки), У. Г. фон Бальтазар зазнав певного впливу Р. Гуардіні, Е. Пршивари, А. де Любака, К. Барта, Й. Ратцингера, П. Клоделя, Ш. Пегі, Ж. Бернансона, Р. Шнайдера [14]. Але незважаючи на суто традиційну, на перший погляд, теологічну проблематику, яка не містить чітких орієнтирів на соціальне, концепція У. Г. фон Бальтазара імпліцитно передбачає доволі активну соціальну позицію католицької церкви. Відомою є його співпраця з французькими групами "Воскресіння" та італійським рухом "Єднання та визволення".

Представник старокатолицького напряму М. Бангерт намагається досліджувати суспільні відносини на основі християнської духовності [2]. Саме духовність, а не етика, як у У. Г. фон Бальтазара, є базовою категорією аналізу системи суспільних відносин, набуваючи ціннісного змісту. Духовність у традиційному для соціальної філософії сполученні "дух – душа – духовність" стає для суспільства вирішальним моментом розвитку, прикінцевою метою, але при цьому вона відображує зв'язок індивідуального, втіленого в релігії, соціального буття особистості та релігійної віри як основи спасіння. Подібний погляд зовсім не співпадає з тенденціями до модернізації католицької теології, а на фоні участі церкви у суспільно-політичних рухах інколи викликає відкрите протистояння з офіційним Ватиканом тих католицьких теологів та діячів, що виступають проти "аджорнаменто" (наприклад, архієпископ М. Лефевр та рух "інтегрістів").

Реальним підґрунтям протистояння католицизму і старокатолицизму, "аджорнаменто" і "інтегрізму", є не тільки суспільно-політичні реалії сьогодення, ідеологічні орієнтації або симпатії теологів, воно містить більш глибокі корені – спроба модернізувати офіційний католицькій томізм, відмовитись від схоластики як теоретико-методологічного принципу пізнання. Подібні тенденції безпосередньо відображаються в соціальних доктринах католицизму, формуючи відповідну соціально-філософську парадигму.

Спроби оновлення католицького вчення на основі модернізації томізму та пристосування його для вирішення сучасних проблем здійснює А. Гардейль [9]. Апелюючи до неотомізму Ж. Марешаля і М. Блонделя, А. Гардейль розробляє теологію віри, в основі якої містилися ідеї реалістської епістемології. При цьому він не зближається з неосхоластикою, адже, в розумінні А. Гардейля, для людини

існує можливість природного бажання бачення бога, хоча без допомоги благодаті ніхто не може отримати виправдання, яке отримується тільки через вільний та надприродний акт віри. Віра, що стає основою не тільки християнського світогляду, але й філософії, певною мірою наближує А. Гардейля до філософії дії М. Блонделя. Хоча інтелектуалізм неотомізму, який М. Блондель піддавав критиці (поряд з відстоюванням модернізму), вводячи в якості основи будь-якої людської дії волю, зберігається у розумінні віри А. Гардейлем.

На відміну від М. Бангерта, віра у А. Гардейля стає не значимою у спасінні та визначальною в соціальному бутті. Вона тлумачиться теологом в рамках традиційної католицької метафізики, набуваючи на фоні соціальної проблематики обскурантистського змісту – цінною виявляється лише віра релігійна, вона ж і існує, визначаючи екзистенціально-онтологічну потребу людини у відношенні до трансцендентного. В теології віри А. Гардейль фактично заперечував можливість наукової віри, що розглядається як згода з достовірністю одкровення, зробленого природним розумом, а це можливо лише для розуму, відродженого благодаттю як інтегральною часткою акта віри. Відтак, метафізика пізнання потребує не соціального, а інтимно-особистого зв`язку з абсолютом, що є трансцендентним не тільки людині або суспільству, але й світу. Розум, не відроджений благодаттю, не здатен осягнути дійсність, але невирішеним залишається питання про можливість пізнати відродженим розумом дійсність, не відроджену благодаттю. Віра в концепції А. Гардейля не співвідноситься з проблемою соціального: вона залишається людині, що є екзистенціально занедбаним суб`єктом буття, як примарний засіб отримання виправдання. Метафізична система томізму зберігається, лише набуваючи екзистенціалістських мотивів, звісно ж християнизованих.

Позиція А. Гардейля була підтримана Р. Гаррігу-Лагранжем, який відстоював інтерпретацію Фоми Аквінського кардиналом Т. де Віо Каетаном та Ш. Біллуаром. Ґрунтуючись на офіційному томізмі, він виступав проти модернізму та модерністської концепції еволюції догматів, розвиваючи неосхоластику, в чому знайшов підтримку Ж. Марешаля. Підґрунтям у даному випадку стає ідея гуманізації теології в католицькому екзистенціалізмі, що має певні протиріччя.

Так, екзистенціальна онтологія Ж. Марітена призвела до розвитку інтегрального гуманізму. Він вважав, що ідеалом суспільства майбутнього має стати суспільство без страху, в якому соціалізація людини відбувається вільно і без девіацій. При цьому християнство, як, втім, і будь-яка інша релігія, повинне позбавитися своєї надмірної жертовності у досягненні добра і правди у світі. Інтегральний гуманізм Ж. Марітена передбачає відтворення цивілізації такого типу, в якому християнство визнає існування та самостійність світських інститутів, запорукою чого є бог, що виконує функції законодавця. Не церква, а держава стає інструментом реалізації соціальних ідей та цілей, оскільки церква по-іншому їх розуміє.

Приймаючи церковну концепцію "царства мирського з вітальністю християнською", Ж. Марітен підкреслював, що ідея свободи завжди переважає над ідеєю світового панування, що безпосередньо відображається в соціальному розвитку суспільства. Але оскільки жодна сфера суспільного буття не може існувати без бога як непогрішного джерела влади, а відповідальність є невід'ємною умовою будь-якої влади людської, то саме за християнством і церквою як носіями моральних цінностей, а не за державою, класом (або ж гуманізмом, якій завжди вдається до негуманних дій – наприклад, гуманізм у тоталітаризмі) залишається важливіша функція морального зразку, з яким необхідно звіряти соціальні дії.

Ідеї християнського екзистенціалізму на підгрунті неотомізму активно розвивалися Р. Гуардіні [1]. Хоча його концепція є дещо відстороненою від офіційного католицизму, адже містить ідею європоцентризму, яка, як і будь-якій "центризм", не співпадає з християнською ойкуменою. Для Р. Гуардіні дух Христов і союз держави з церквою відроджують та єднають Європу, яка, на відміну від іншого світу, отримує власний духовний вигляд, що розкривається в процесі історичного та соціального розвитку. Для іншого світу історичний шлях Європи, включаючи релігію, культуру, політику, стає ціннісно значимим зразком.

Дещо в іншій площині розуміється рятівна роль єднання церкви і науки єзуїтом Д. Койном, який вбачає в релігії антинаучність (особливо у виступах проти теорії Розумного Замислу, що розвивається У. Дембські та М. Бехом). При цьому Д. Койн наближається до теорії еволюції, виступаючи проти її критики К. Шенборном, вважаючи, що релігія та наука підтримують одна одну, але наука при цьому не є шляхом до віри. Позбавлена віри наука стає основою технологічного розвитку суспільства, що породжує проблеми як науково-технічного розвитку загалом, так і відсутності моралі (фактично, безвідповідальності) науковців. У поєднанні з відчуженістю від бога це призводить до руйнування Землі. Відтак, до найважливіших соціальних завдань церкви відноситься необхідність відповісти на виклики науки. Єзуїтська позиція закликає церкву до активних дій у царині науки, до заохочення та майже освячення наукових досліджень з метою їх контролювання.

Еволюціонізм Д. Койна поширюється не тільки на релігію (розуміння бога як свободи та спонтанності – бог еволюційного спонтанного і динамічного, невизначеного всесвіту, що розвивається), але й на процеси суспільного розвитку, які розглядаються з точки зору індетермінізму, що впритул наближає концепцію Д. Койна до протестантської концепції напередвизначеності.

Також не зовсім ортодоксальну позицію займає Дж. Хот, який під впливом філософії процесу А. Уайтхеда розвиває теологію процесу [10]. Основою традиційної метафізики філософії процесу у Дж. Хота стає заміна понятійно-категоріального апарату створення метафізичної мови процесу: вводиться поняття становлення замість буття, динамічність, двополярність замість статичності. Теоретичні пошуки приводять Дж. Хота до необхідності встановлення принципу примата події над статичною матерією, що дозволяє розглядати її проблематику в аспекті теїстичного еволюціонізму та розвивати ідеї теології еволюції.

Намагаючись уникнути обскурантизму, Дж. Хот зазначає, що між релігією та наукою немає конфлікту, оскільки вони являють різні рівні пояснення. Апелюючи до концепції І. Барбура, він виділяє такі моделі взаємовідносин між релігією та наукою, як конфлікт, контраст, контакт, підтвердження [11]. Грунтуючись на теології еволюції, в рамках якої Дж. Хот піддає критиці філософський натуралізм, він постулює цілеспрямованість розвитку світу та суспільства, наявність у цих процесах надприродного і внутрішнього таємничого начала, пізнання якого належить до сфери релігії. Релігійне пояснення процесів розвитку світу і суспільства отримує паритет з науковим, оскільки в рамках еволюційної теорії, прибічником якої є Дж. Хот (під впливом Т. де Шардена), можливими є два самостійних шляхи пізнання, що ґрунтуються на рівноцінних світоглядах – ідеалістичному, релігійному та матеріалістичному, атеїстичному. Метою подібної дихотомії є уникнення редукціонізму еволюціоністів (перш за все, еволюційних біологів). З іншого боку, вона відокремлює релігію від пізнання суспільного, оскільки ця сфера залишається за науковим пізнанням.

Доволі широкі теологічні пошуки здійснює І. Конгар [5]. Розвиваючи ідеї еклезіологічного екуменізму і намагаючись обґрунтувати процес оновлення католицизму в рамках нової теології, І. Конгар вдається до реформізму, зводячи модернізацію церкви до миротворчості. З теоретичної точки зору теологічна концепція І. Конгара являє собою мирську теологію, що містить елементи іринології. Двояке відношення до його концепції офіційного Ватикану доволі чітко характеризує зміну пріоритетів у вирішенні церквою соціальних проблем: миротворчість, що була засуджена енциклікою "Humani Generis" папи Пія XII трансформується в мирську теологію. Обидві концепції були визнані на II Ватиканському соборі, навіть незважаючи на критику І. Конгаром церковної ієрархії та еклезіології як ієрархології.

У соціальній проблематиці І. Конгар особливу увагу приділяє питанням бідності в церкві, особливо, коли церква знаходиться в світі безвір'я [12]. Повністю приймаючи модернізм II Ватиканського собору, спрямований на пристосування церкви до сучасного секулярного суспільства, він явно схиляється в бік політичної та ліберальної теології, будуючи їх апологію проти критики архієпископа М. Лефевра. Незважаючи на це, І. Конгар відверто симпатизує традиціоналізму, в якому його приваблює критичний потенціал, важливий для сучасного життя церкви, особливо в аспекті відображення історичного минулого в сучасному. Проблема збереження традиції, ідентичності християнства в сучасному суспільстві на теоретичному рівні втілюється І. Конгаром у спробах розробити теологію традиції.

Питання цілісності та ідентичності християнства в сучасному світі є в центрі уваги Б. Лонергана, соціальні ідеї якого розвиваються під впливом Л. Уотта (особливо питання економіки та морального вчення церкви), набуваючи екзистенціальних мотивів (під впливом Дж. Ньюмана). Але ж у цілому позиція Б. Лонергана співпадає з офіційним неотомізмом: характерною для нього є схоластична теоретизація щодо питань економіки, історії, соціуму, викладених в енцикліках Льва XIII і Пія XI. Хоча слід зазначити, що аналіз проблем взаємовідносин церкви та сучасного суспільства призвів Б. Лонергана до спроб оновлення томізму на основі розуміння догматики як застарілої. При чому він не залишає сфери чистої теоретизації, постулюючи необхідність оновлення томізму в аспекті розуміння людини та пізнання [13]. Оновлення томізму повинно відбуватися в рамках філософсько-богословського переходу до транскультуральної нормативності, що суперечить схоластичному релятивізму, який Б. Лонерган розглядає в рамках історицизму та позитивізму, пропонуючи раціональну інтерпретацію та критику догматики, що віддаляє соціальні погляди Б. Лонергана від теології та релігійної філософії.

Таким же чином можна інтерпретувати критичний раціоналізм А. Ханса з елементами його політичної філософії, яка передбачає критику як ідеологічного, догматичного мислення, так і політичної теології, що є наслідками фундаменталістського типу пізнання, у тому числі і соціальної дійс-

ності. Спільними крапками в соціальній доктрині А. Ханса та сучасної католицької теології стає критика марксизму (традиційна для католицизму XX ст.). Але А. Ханса ця критика приводить до реформізму, до концепції цілераціонального вибору М. Вебера, що обумовлене вбачанням зверненості марксистської доктрини до теократії. Відтак, марксизм стає утопічним догматизмом, на зміну якому повинно прийти технологізоване мислення, позбавлене ідеологічного впливу.

Хибність спроб охарактеризувати ту або іншу методологію як догматизм (сталість якого потребує змін) призводить у теології до заперечення традиції, а інколи до релігійного синкретизму. Так, акцент на застарілості догматики обумовлений увагою Б. Лонергана до методу, характерного для томізму. Але коли схоластика і метафізика ортодоксального томізму втрачають адекватність у сучасних суспільних реаліях, їм на зміну пропонується феноменологія в екзистенціалістській інтерпретації. В останньому випадку, на думку Б. Лонергана, можливо стверджувати єдність практики та буття людини, чому сприяє ствердження первинності практичного та екзистенціального рівня людської свідомості [4]. Когнітивізм Б. Лонергана приводить до вивищення відчуттів, надання їм статусу онтологічної цінності. Саме відчуття в концепції Б. Лонергана стають інтенціональними відповідями на соціальні, релігійні, культурні та особистісні цінності, фактично знижуючи значення релігійної віри, яка, нібито під впливом неспроможності християнства увійти та адаптуватися в сучасних суспільних умовах, підпадає герменевтичній кризі.

Відчуття набувають особливого значення з точки зору методу, сутність якого, на думку Б. Лонергана, полягає в оцінці структур власної інтенціональності свідомості, що постулює тотальність світоглядного знання, його межі. Але позбутися схоластики і метафізики, навіть незважаючи на екзистенціальну феноменологію, Б. Лонергану все ж таки не вдається – він залишається на рівні трансцендентального когнітивізму, до якого уводиться поняття інтенціональності, що дозволяє вказати на когнітивний вимір свідомості. Оскільки відчуття лише розширюють горизонти, необхідним стає метафізичне пояснення свободи людини. Остання потребує вдосконалення, щоб стати ціннісним орієнтиром у прагненні до безкінечної потенційності тотального та основного горизонту, тобто потребує радикального інтелектуального, морального та релігійного звернення до Духа та Слова Божого. Це вкладається в концепції Б. Лонергана в поняття Insight-проникнення [13]. Відтак, внутрішній світ людини та зовнішній світ соціальної реальності через Insight-проникнення забезпечує внутрішню революцію суб'єкта та очищення себе від заборонених та вимушених бажань з метою відчуття бажання пізнання буття, відтворення в цьому процесі нормативу реальності. Внутрішня революція суб'єкта створює умови для розвитку відкритості як для трансцендентного, так і для іманентного.

Іншу точку зору має Р. Петтаццоні, який на основі позитивістської герменевтики відстоював порівняльно-історичний метод вивчення релігії (апологія методу була спрямована проти Б. Кроче та А. Омодео), виступаючи проти психологізму та феноменології в дослідженні релігії [15; 16]. На відміну від Б. Лонергана, розглядаючи проблематику відносин релігії та суспільства, громадянських аспектів релігії та релігійних аспектів суспільства, Р. Петтаццоні визнавав лише поняття феноменологічної чуттєвості в релігієзнавсті.

Католицизм, безпосередньо сприймаючи ідеї християнського соціалізму та християнського комунізму початку XX ст., мав можливість здійснити теологічну та соціально-філософську рефлексію взаємовідносин церкви та сучасного світу, поступово сформувавши власну соціально-філософську парадигму, що зайняла визначальну позицію в системі католицької теології. Безумовним є вплив світської філософії та науки на католицькі соціальні концепції, що надає їм синтетичного характеру. Але теологічне мислення, спрямоване на проблеми сучасного суспільства, питання взаємовідносин церкви та суспільства, загалом місця християнства в сучасному світі, поступово відтворює власну теоретико-методологічну парадигму, основними ідеями якої в католицизмі другої половини XX ст. залишаються оновлення (з певними ремарками традиціоналізму) та протистояння секуляризації суспільства, науки і церкви.

Метаморфози суспільства, історії людства загалом підкріплюються в католицизмі ідеологією "постхристиянського світу" або "нехристиянського світу", що досить вдало для сучасних суспільних умов обґрунтовується в сучасних теологічних концепціях, які не тільки підтримують ідею відчуження людини від бога та суспільства, але й активно її розвивають. Більш гостро ця проблема ставиться в протестантській теології, яка звертається до питань глобалізації, що потребує окремих досліджень.

Література:

1. Гуардини Р. Конец нового времени / Р. Гуардини // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 127–163.
2. Bangert M. Demut in Freiheit. Studien zur geistlichen Lehre im Werk Gertruds von Helfta. (Studien zur systematischen und spirituellen Theologie, Bd. 21). – Würzburg : Echter, 1997. – 404 p.

3. Chapp L.S. The God Who Speaks: Hans Urs von Balthasar. Theology of Revelation. – Bethesda, Md. 1996.
4. Collected Works of Bernard Lonergan. / Edited by Frederick E.Crowe and Robert M.Doran. – Toronto : University of Toronto Press, Lonergan Research Institute, 1993. – 348 p.
5. Congar Yves-Marie-Joseph Jalons pour une théologie du laïcat. – Paris : Éditions du Cerf, 1964. – 707 p.
6. Danielou J. Le signe du Temple. Le signe de Temple ou de la Présence de Dieu. – Paris, 1942.
7. Danielou J. Unité et pluralité en matière de théologie // Philosophie chrétienne. – Paris, 1955. – P. 11–21.
8. Danielou J. Et qui est mon prochain? Mémoires. – Paris : Stock, 1974. – 253 p.
9. Gardeil H.D. L'oeuvre théologique du Père Ambroise Gardeil. Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques. – Paris : Le Saulchoir, 1956. – 180 p.
10. Haught J. F. God After Darwin: A Theology of Evolution. – Westview Press, 2000. – 221 p.
11. Haught J. F. God and the New Atheism: A Critical Response to Dawkins, Harris, and Hitchens. – Westminster John Knox Press, 2007. – 156 p.
12. Jossua J.-P. Le Père Congar: La théologie au service du Peuple de Dieu. – Paris : Cerf, 1967.
13. Lonergan B. Insight: A Study of Human Understanding. / Edited by Frederick E.Crowe and Robert M.Doran. – Toronto : University of Toronto Press, reprinted, 1992. – 875 p.
14. Oakes E.T. Pattern of Redemption: The Theology of Hans Urs von Balthasar. – 2d rev. ed. – New York, 1997.
15. Pettazzoni R. Italia religiosa. – Bari : Laterza, 1952. – 154 p.
16. Pettazzoni R. Letture religiose. Dalle sacre Scritture delle grandi religioni viventi. Ebraismo-Cristianesimo- Islamismo- Buddismo. – Firenze, Parenti, 1959. – 256 p.

УДК 293. (043) 21

Козлов Михайло Миколайович,
кандидат історичних наук, доцент,
декан фінансово-економічного факультету
Севастопольського інституту економіки
та права (філія) Міжнародної академії праці
та соціальних відносин

МІСЦЕ ТА РОЛЬ ТОТЕМІВ-ГОДУВАЛЬНИКІВ В ЯЗИЧНИЦЬКІЙ СВІДОМОСТІ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН ЯЗИЧНИЦЬКОЇ ДОБИ

У статті Проведена реконструкція обрядів та вірувань східних слов'ян дохристиянської доби, пов'язаних з язичницької уявою наших предків про зооморфних предків-годувальників. Проаналізувано місце та роль деяких тотемних тварин в системі язичницьких ритуалів, охоронній та будівельній магіях, уявленнях про потойбічне існування людини.

Ключові слова: *зооморфний образ, тотем, уявлення, вірування, обряд, звичай, культ, жертвоприношення.*

The spent reconstruction of ceremonies and the beliefs of east Slavs of a pre-Christian epoch connected with pagan representations of our ancestors about animal ancestors - supporters. The author has analyzed a place and a role of some sacred animals in system of pagan rituals, guarding and building magic's, representations about posthumous existence of the person.

Keywords: *an animal image, a sacred animal, representations, beliefs, a ceremony, custom, a cult, sacrifice.*

Сучасний прогрес у таких галузях науки, як історія філософії, археологія, етнографія, етнопсихологія й теорія культурної традиції, стимулює посилену увагу до з'ясування коренів колективних уявлень, моделей і образів, способів їхнього збереження, перетворення й трансляції в часі. Особливий інтерес у зв'язку із цим викликає еволюція стародавніх східнослов'янських вірувань і культів, історіософське осмислення яких дозволяє глибше усвідомити архаїчну першооснову українського православ'я.

Слід взяти до уваги, що в наш час досліджуються здебільшого вірування, пов'язані з культом дружинних богів – Стрибога, Перуна, Хорса. При цьому така важлива частина народних язичницьких вірувань, як уявлення про зооморфних предків-берегинь залишається поза увагою вчених. Між тим, аналіз письмових джерел та даних археології свідчить про те, що саме тотемістичні культи були досить значимими в системі язичницьких уявлень наших предків дохристиянської доби.

© Козлов М. М., 2010

Показати зміст та ідейну семантику східнослов'янських язичницьких вірувань, пов'язаних з тотемами, туші яких можна було використовувати для своїх потреб – головна ціль даної статті.

У сучасній науці дотепер не існує однозначної теорії щодо джерел і ідейної сутності тотемістичних вірувань у древніх людей. Наприклад, Джеймс Джордж Фрезер першоджерело виникнення тотемістичних вірувань бачив у землеробських культах аграрних божеств [22, 418–498].

Засновник структурного аналізу К. Леви-Стросс вважав, що в тотемізмі насамперед потрібно бачити продовження культу предків [11, 142–143].

Радянських та сучасних вітчизняних учених цікавили, насамперед, соціально-економічні аспекти тотемістичних вірувань древніх людей, при цьому світоглядні аспекти проблеми практично не аналізувалися [6; 5; 20, 51–84].

Виняток становлять лише дослідження деяких сучасних українських істориків та археологів, автори яких, зокрема, торкнулися таких проблем, як місце та роль деяких тотемних тварин у язичницьких жертвопринесеннях, зміст та ідейна семантика захисних амулетів зі звірячих рогів та іклів [7, 82; 2, 30–32; 12, 123–128].

На нашу думку, фактологічному матеріалу, пов'язаному зі слов'янським язичництвом найбільше відповідає інтерпретація тотемізму З. Фрейда, відповідно до якої тотем – це тварина, м'ясо якої поїдається громадою або заборонене в їжу, нешкідлива або небезпечна, така, що вселяє страх та перебуває у певному відношенні до всієї родини. Тотем, по-перше, є праотцем всієї родини, крім того, ангелом-охоронцем і помічником, він пророкує майбутнє й охороняє своїх нащадків, навіть якщо він небезпечний для інших. Особи одного тотема пов'язані священним зобов'язанням не вбивати (або вбивати) свого тотема й утримуватися від вживання його м'яса (або навпаки – зобов'язані поїдати його м'ясо). Ознака тотема не пов'язана з окремою твариною або окремою істотою, але пов'язана з усіма індивідами цього роду. Час від часу влаштовуються свята, на яких особи одного тотема в церемоніальних танцях зображують або наслідують рухи свого тотема. Тотем передається у спадщину по материнській або батьківській лінії. Приналежність до тотема лежить в основі всіх соціальних зобов'язань первісних людей; з одного боку, вона виходить за межі приналежності до одного плем'я, з іншого боку, відсуває на задній план кровне споріднення [21, 370–371].

Як свідчить цілий ряд писемних джерел, в архаїчному світогляді наших предків дійсно простежується кілька характерних напрямків в уявленнях про тотеми. Деяких з тотемних тварин, мабуть, вважали предками-охоронцями. Вони вважалися нібито членами одного з людьми сакрального Роду. Їхнє вбивство прирівнювалося до вбивства людини-родича, а поїдання його м'яса до канібалізму.

Тотеми іншого типу – предки-годувальники – нібито не тільки оберігали своїх нащадків, але й "годували" їх, посилаючи в їжу подібних до себе жертовних тварин. У ритуальному поїданні м'яса тотемної тварини другого типу наші предки бачили шанування свого тваринного предка, вираження подяки за виявлену турботу. У зв'язку з усіма даними уявленнями м'ясо й шкіра одних із предків-тотемів стали табу в східних слов'ян (ведмеді, бобри, коні), уживання ж м'яса або жертвопринесення інших тотемних тварин (кабанів, великої рогатої худоби) уважалося бажаним сакральним предкам.

Найбільш чітко вираженим напрямком східнослов'янських тотемістичних вірувань були уявлення про тотемів-годувальників, тобто тварин, яких вважали уособленням якихось доброзичливих щодо людей духів – берегинь. Цих тварин, мабуть, пов'язували із предками-годувальниками, які, нібито, піклувалися про своїх нащадків, посилаючи їм у їжу їстівних тварин-родичів.

Цей різновид тотемів-предків представлений тваринами, м'ясо яких активно вживалося в їжу. Це здебільшого велика рогата худоба й свині. Особливим шануванням серед тотемів даного типу в наших предків користувався бик, особливо його дикий родич – тур.

Культ предка-тура, від якого залежали удача на полюванні, а згодом прибуток у скотарстві, виник, вірогідно, ще у додержавну добу. Невідомий східний географ IX сторіччя, що прожив якийсь час у землі в'ятичів, повідомив у своєму творі, що в них існував культ бика [14, 264–265].

Тотемістичний культ бика-годувальника виник у наших предків, вірогідно, ще в далеку індоєвропейську епоху. В усякому разі, у літописах багатьох індоєвропейських народів згадуються легенди про походження перших великих міст у місцевостях, на які вказує чарівний небесний бик-тур. Так, у литовських "хроніках" згадується легенда, відповідно до якої місцевий князь Гедимін, полюючи на Кривій горі, вбив великого тура й, радіючи із цього, назвав це місце "Туровою горою". На цьому ж місці князеві нібито наснився сон, де він бачив залізного вовка, у животі якого вило ще сто вовків. Язичницький жрець пояснив Гедиміну, що якийсь найбільший бог радить поставити на цьому місці велике місто, відоме своїми людьми на увесь світ. Згодом князь побудував там місто Вільно - майбутню столицю Литви [17, 176].

Схожі дані знаходимо в слов'яно-молдавському літописі "Сказание вкратце о молдавских хозяевах", де розповідається про початок Молдавії. Відповідно до даного джерела, валашський воєвода

Драгож, полюючи на тура, знайшов чудове місце, де полювання скінчилось вдачею. Далі розповідається: "И приведет им от бога в сердце мысль, дабы они рассмотрели себя на жительство место и вселись здесь [17, 57].

В обох випадках засновник майбутнього відомого міста потрапляє до сакральної місцевості, полюючи на тура, а згодом одержує пораду від бога побудувати селище в даному місці. У цих писемних джерелах тур виступає одночасно в трьох іпостасях. Він приводить головного героя до священного місця, виступає в ролі будівельної жертви, а згодом з'являється вже у вигляді "найбільшого бога" - радника.

Деякі атрибути бога-бика існували у войовничих богів полабських слов'ян. Тітмар Мерзенбурзьский, наприклад, пише, що в селищі Редераріум Сварожич, бог неба й світла, мав храм з дерева, що підтримувався в основі рогами биків [24, 202].

У Саксонській Хрониці описується ідол іншого полабського бога сонця й війни - Радегаста, храм якого знаходився у Ретрі. За даними автора даного джерела, ідол замість голови мав щит, на якому була зображена бичача голова. У жертву цьому богові, за Гемольдом, приносили биків і овець [10, 203]. Оттон Бамберзьский свідчить, що в головному храмі міста Щецина зберігалися роги турів, прикрашені коштовним камінням [4, 355].

Тотемістичний культ дикого тура-бика існував і в східних слов'ян. На це вказують, зокрема, дані топоніміки. У північно-східній Русі існували озера з назвами Волотур, Воляче Око, селище Турово. Відомо, що в Києві на Подолі знаходився язичницький храм "Турова божниця", пізніше на його місці була побудована християнська церква [1, 235–236].

Дикий бик-тур у давніх слов'ян вважався уособленням сили й мужності. Невипадково Новгород-Сіверський князь Всеволод Святославич був названий у "Слові о полку Ігоровім" "буй-туром" [16, 12].

Про широке поширення культу Тура – дикого бика в східних слов'ян свідчить і існування міста Турова - одного з найбільших східнослов'янських міст.

Обрядові дії на честь тура проводилися у селянському середовищі майже до XVIII ст. Слов'янська вставка до "Левіотики" (джерела XVI ст.) називає Тура язичницьким богом, якого поминають під час свята Коляди [13, 313–314].

Про вшановування Тура згадує й "Синопсис" Інокентія Гізеля: "До сего дня на тех же своих богопротивных сборищах какого-то Тура - сатану и иных богомерзких идолов поминают" [9, 177]. Як свідчать дані джерела, Тур був пов'язаний зі святом сонця - дитини Коляди - і мав виняткову популярність у східнослов'янських народів навіть у XIX ст.

Так, російський дослідник XVIII ст. М. Чулков стверджував у своїй "Абевеге русских суеверий", що він безпосередньо був свідком народних обрядів, пов'язаних з поклонінням Туру, і розповідав, що дане божество вшановували навіть у його час і при цьому присутні чоловіки об'їдалися й напивалися, а жінки губили сором [23, 209].

Письмові джерела знаходять підтвердження з боку даних археології. Серед остеологічного матеріалу давньоруських святилищ переважну більшість складають кістки великої рогатої худоби. У похованнях східнослов'янської знаті досить часто зустрічаються залишки корів. Крім того, при розкопках другого Збручського святилища були знайдені залишки дитини в безпосередній близькості до кісток теляти (ноги теляти розташовувалися копитами до дитячого черепа) [19, 83]. Таке розташування залишків теляти й дитини дозволяє трактувати їх як символ відродження дитини, гарантію його майбутнього життя.

Турячі рога, мабуть, уважалися в наших предків оберегами. Археологи зафіксували цікавий звичай класти у фундамент давньоруських зрубів турячі рога, що берегли житло від повені. Так, згідно з даними археології, у 983 р. на місці житла, зруйнованого повінню, був побудований новий житловий зруб. Під його північно-східний кут будівельники поклали два турячих роги, які повинні були вберегти нову будівлю від руйнувань [3, 27].

Зв'язок великої рогатої худоби з поховальним культом і уявленнями про потойбічний світ простежується й на прикладі народних обрядів і звичаїв XIX і XX ст. Так, у східних слов'ян існував звичай дарувати корову попові або біднякові після похорон. В Україні й у західних слов'ян вірять, що велика рогата худоба оплакує смерть свого хазяїна. У деяких областях свійські тварини навіть супроводжують труну з тілом хазяїна до церкви [15, 57–59].

Таким чином, можна в цілому зробити висновок, що у свідомості східних слов'ян існувала надприродна істота – Тур – прабатько людей, захисник і годувальник своїх нащадків, пов'язаний з усіма рівнями архаїчного світосприймання - небесним, земним і, особливо, підземним, потойбічним світами.

Іншим предком-тотемом, м'ясо якого наші предки активно вживали в їжу, був кабан. Подібно до бика, кабан уважався в східних слов'ян одним з уособлень чоловічого початку, життєвої сили й родючості.

У західних слов'ян, зокрема руян, кабан уважався тваринним уособленням Святовида. Місцеві жителі вірили, що якщо повинна була початися велика війна, то Святовид у вигляді величезного кабана виходив з моря й мандрував околицями острова: "Обманюючи себе, вони з давніх часів переконані, що коли їм загрожує внутрішня жорстока й тривала війна, тоді з моря виходить великий кабан з білими блискучими іклами, із хвиль, і при страшному землетрусі бавиться перед очами всіх, бігаючи по болоту" [24, 482].

Існував культ вепра й у східних слов'ян. На це вказує знахідка в Подніпров'ї двох дубових стовпів – ідолів VIII–IX сторіч, у які були вставлені кабанячі ікла. У язичницьку добу цим стовпам поклонялися наші предки й, імовірно, приносили їм криваві жертви [2, 52–56].

У давнину просвердлені кабанячі ікла вважалися, вочевидь, в східних слов'ян амулетами-оберегами, тобто священними речами, що повинні були охороняти людину. Так, сліди поклоніння духу берегині у вигляді кабана неодноразово знаходили в курганних похованнях Подніпров'я, де зустрічаються кабанячі ікла-амулети. У київських некрополях їх знаходили як у рядових, так і у багатих зрубних похованнях.

В 1892 р., під час розкопок у колишній садибі Кривцова (вул. Десятинна), у п'яти язичницьких похованнях були зібрані чотирнадцять кабанячих ікл, причому ще кілька ікл знайшов хазяїн садиби. Кабанячі ікла часто знаходили разом з іншими ритуальними предметами у похованнях з конем. Подібні пам'ятки зустрічаються й при розкопках київського городища (у садах при Десятинній церкві, на місці древнього капища). Не раз знаходили ікла, кості й кабанячи голови у курганних похованнях мешканців півночі Русі. Подібні амулети-обереги існували й після прийняття християнства на Русі, про що свідчить знайдене під час розкопок у Вщижі кабаняче ікло з написом: "Господи, помози рабу своему Фоме" [2, 56].

Крім ікл і голів свиней дослідники часто фіксують і інші кістки цих тварин у похованнях східних слов'ян язичницької доби. Імовірно, це залишки тризн за померлим, які справляли після поховань. Про врочисте вживання м'яса свиней під час східнослов'янських свят і ритуалів багаторазово повідомляється в літописах і билинах.

Поряд з коровами й дрібною рогатою худобою, свині, мабуть, часто приносилися у жертву духам померлих предків і язичницьких божеств. Кістки свиней фіксуються дослідниками в жертовних ямах багатьох східнослов'янських язическьких храмів, а в деяких випадках вони сусідять там з залишками людей. Так, в одній з жертовних ям Рівненського святилища були виявлені кальциновані кості людей і необпалені кістки свиней [18, 90].

Використовували, вірогідно, тіла свиней і у якості будівельної жертви. Подібна практика була настільки розповсюдженою навіть у християнську добу, що і християнські ієрархи не бачили нічого поганого в тому, що селяни клали туші свиней в фундамент нового будинку. Так, автор одного зі східнослов'янських Новокононів XIII ст. звертається до своєї пастви з наступним застереженням: "При постройке домов имеют обыкновение класть человеческое тело в качестве фундамента. Кто положит человека в фундамент – тому наказание – 12 лет церковного покаяния и 300 поклонов. Клади в фундамент кабана" [8, 109].

Майже до початку XX ст. у всіх областях східнослов'янського світу вірили в те, що кров убитого кабана оберігає від нечистої сили. Її звичайно бризкали у вогонь, на якому обпалювали тушу, і думали, що внаслідок такого обряду нечиста сила перестане ходити по хлівах і псувати худобу. По селезінці кабана ворожили про погоду: якщо селезінка товща до спини, то зима буде холодніше наприкінці, чим на початку; якщо вона товща всередині, то сильну холоднечу треба очікувати в другій половині зими, а якщо товща до сторони черева, то при кінці зимового періоду морози будуть слабкіші [1, 381].

Таким чином, досить важливу роль в язичницькій уяві східних слов'ян раннього середньовіччя грали тотемні тварини, яких наші предки вважали різновидом предків-берегинь. Так, велика рогата худоба та свині вважалися священними тваринами, уособленнями доброзичливих до людей духів-берегинь. На відміну від тотемів-охоронців (ведмедів, бобрів та коней), м'ясо та шкіра яких була табу для наших предків, тотемів-годувальників можна було вбивати та використовувати їхні тіла для своїх потреб. М'ясо великої рогатої худоби та свиней не тільки використовували у їжу у повсякденному житті, але й споживали під час язичницьких свят та ритуалів. Використовували туші корів та свиней для жертвопринесення язичницьким богам та духам. Східні слов'яни, як і деякі їхні сусіди, вірили, що тотемні тварини-годувальники могли передвіщати долю людей, захищати їх від нечистої сили і, навіть, допомагати людям потрапити до іншого світу.

Література:

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / Афанасьев А. Н. – М., 1865. – Т.1. – 800 с.
2. Боровский А. Е. Мифологический мир древних киевлян / Боровский А. Е. – К. : Наукова думка, 1982. – 103 с.
3. Гупало К. Н. Подол в древнем Киеве /Гупало К. Н. – Киев : Наукова думка, 1982. – 126 с.
4. Котляревский А. А. Жизнеописания Оттона Бамберзского // Котляревский А. А. // Собрание сочинений в 3-х т. – СПб., 1893.
Т.3. – С. 331–402.
5. Зеленин Д. К. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов /Зеленин Д. К. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1937. – 78 с.
6. Золотарев А. Пережитки тотемизма у народов Сибири /Золотарев А. – Л. : Наука, 1934. – 263 с.
7. Івакін В. Г. Християнські поховальні пам'ятки давньоруського Києва / Івакін В. Г. – К. : Кит, 2008. – 271 с.
8. Иваницкий Н. А. Материалы по этнографии Вологодской губернии / Иваницкий Н.А. //Сборник сведений для изучения крестьянского быта населения России. – М., 1890. – Вып. 2. – С. 100-145.
9. Иннокентий Гизель. Синопсис / Иннокентий Гизель // Давня українська література: хрестоматія. – К. : Утворення, 1996. – С. 177.
10. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики і літературознавства / Костомаров М. І. – К. : Либідь, 1994. – 384 с.
11. Леви-Стросс Клод. Первобытное мышление /Леви-Стросс Клод. – М., 1994. – 754 с.
12. Моця О. П. Київська Русь від язичництва до християнства /Моця О. П., Ричка В. М. – К. : Глобус, 1996. – 272 с.
13. Истрин В. М. О Левиотике / Истрин В.М. // Сведенья и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках И. И. Срезневского ; Сборник ОРЯС. – Т. 12. – Ч. 1. – С. 314–316.
14. Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII-XIII вв. / Рыбаков Б. А. – М., 1982. – 342 с.
15. Славянская мифология : энциклопедический словарь. – М. : Международные отношения, 2002. – 510 с.
16. Слово о полку Игореве ; вступительная статья и редакция текста И. Глазунова. – СПб., 1897. – 22 с.
17. Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх /Софонович Ф. – К. : Наукова думка, 1992. – 334 с.
18. Тимощук Б. А. Итоги изучения славянских памятников Северной Буковины /Тимощук Б. А., Русанова И. П., Михайлина Л.П. – С.А., 1981. – №2. – С. 80–94
19. Тимощук Б. А. Второе Збручское (Крутиловское святилище). / Тимощук Б. А., Русанова И. П. // Древности славян и Руси. – М. : Наука, 1988. – С. 78–87.
20. Токарев С. А. Ранние формы религии / Токарев С. А. – М. : Политиздат, 1990. – 621 с.
21. Фрейд Зигмунд. Тотемы и табу / Фрейд Зигмунд // Я и Оно. – М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – С. 363–529.
22. Фрезер Д. Д. Золотая ветвь. Исследования магии и религии /Фрезер Д. Д. – М. : Политиздат, 1983. – 703 с.
23. Чулков М. Д. Абевега русских суеверий /Чулков М. Д. // Сказания о чудесах. – Т.1. – М. : Наука. – 1990. – С. 206–234
23. Thietmari. Chronikon Slavorum / Thietmari. – Lublin, 1902. – 1018 s.

УДК 7 ″652″(111.852:130.2)

Миропольська Євгенія Валеріївна,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри суспільних наук
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого

ТРИЄДИНА ХОРЕЯ У НАВЧАЛЬНИХ КУРСАХ ″ЕСТЕТИКА″ І ″КУЛЬТУРОЛОГІЯ″

У статті розглянуто питання актуалізації феномена триєдиної хореї як складової сучасного навчального процесу у мистецьких ВНЗ.

Ключові слова: *триєдина хорея, синтетичне мистецтво, універсальний концепт.*

The article describes the question of the actualization of the phenomenon of the triune chorea as a part of modern educational process of the universities of art.

Keywords: *triune chorea, synthetical art, universal concept.*

© Миропольська Є. В., 2010

Інтеграція України у світовий та інформаційний простір пов'язана з пошуком нових шляхів формування особистості сучасного студента, здатного вільно орієнтуватися в світі, розуміючи його ціннісний контекст, втілюючи в особистісній позиції гідні зразки цивілізованого сприйняття інших культур та поводження в процесі взаємодії з її представниками.

Позитивну роль у цьому процесі можуть зіграти суспільні дисципліни, що фіксують уявлення про суспільство і водночас виокремлюють його головні явища.

Вищі навчальні заклади мистецького напряму, залучаючи студентську молодь до фахової вправності, часом не беруть уваги загально-культурну значущість суспільствознавчих навчальних предметів, відносячи їх до другорядних. На жаль, іноді це стосується і таких курсів, як ″Естетика″ і ″Культурологія″, викладання яких в основному побудовано традиційно академічно, лінійно, поза зануренням майбутнього митця у безпосередньо мистецький контекст доби, а, отже, поза пробудженням професійного інтересу до певної епохи або явища, вироблених попередньою історією. А саме тут і можна знайти ключ до розуміння і сприйняття цих навчальних предметів суспільно-наукового циклу – через культурний простір певної історичної доби, шляхом з'ясування характерних прикмет духовного контексту відповідного історико-культурного часопростору. Безумовно, така форма подачі матеріалу дещо белетризує навчальний предмет, але для пожвавлення культурологічного і філософського наративу є корисною.

Незначний відхід від жорстких стандартів викладу матеріалу вбік ″науково-художнього″ (А. Гулига) чи, наприклад, екземпляристського, фокусного (Г. Шейєрль) допоможе студентам зрозуміти ″не тільки світогляд, методологію і метод ..., а й ... спосіб життя суспільства та особливості духовного середовища″ [4, 10]. Такої думки дотримувались В. Ільїн, О. Лосєв сучасні дослідники Н. Ваганова, А. Козирєв, В. Миронов, К. Шаров, С. Швець та ін., підкреслюючи тісний зв'язок філософії і мистецтва, який сприяє розвиткові нестандартного світогляду, відходу від рамок шаблонів мислення.

Пропонуємо модерну версію виведення з музею архаїки у процес сучасного естетичного мислення феномена триєдиної хореї як продуктивної можливості розуміння цього мистецтва і пов'язаних з ним тем ″Античність″ у курсах ″Естетики″ і ″Культурології″.

Триєдина хорея – форма давньогрецького мистецтва, що передавала почуття за допомогою звуків, виразних рухів, слів, мелодій і ритму. Вона виникла в архаїчний період грецької естетики (IV ст. до н.е.) і перейшла в класичний, маючи найбільший розквіт у VI–V ст. до н.е., ставши джерелом виникнення експресивних видів мистецтва: музики, танцю, поезії.

Хоча хорею відзначає саме абсолютна рівнозначність складових її виразних засобів, все ж, судячи з етимології, головна роль у триєдиній хореї належала танцю, що супроводжувався музичним супроводом і текстом. Уперше поняття choros означало колективний танок і тільки згодом – колективний спів [9, 24].

Сучасна ″Енциклопедія музики″ підкреслює, що "стародавній грецький chorus, з якого вийшов хор, включав як танцюристів, так і співаків, і був учасником релігійних свят. Деякі з цих груп були дуже багаточисельні і могли включати до 600 учасників [11, 246].

Триєдина хорея була синтетичним мистецтвом, яке сприймалося грецьким населенням дуже органічно, оскільки ″оди Піндара або трагедії Есхіла, що стали для нас літературними текстами, колись співались і витанцьовувались. Те, що ми називаємо давньогрецькою літературою, аж до кінця класики мало зовсім ″некнижкові″ форми соціального побутування: вона жила не тільки в слові, а й у звуці, і не тільки в звуці, а й в німому жесті″ [5, 122].

Феномен триєдиної хореї постає у VIII ст. до н.е. в ″Одіссеї″ Гомера:

"Ґрунт урівняли вони і розширили площу навколо,
Швидко окличник вернувся й приніс дзвінкострунну формінгу
Для Демедона. І той на середину вийшов, довкола ж
Юні зібралися хлопці досвідчені в танцях добірних,
І почали тупотіти на рівній площадці, мелькання
Ніг споглядаючи їхніх, в душі Одіссей дивувався.
От під формінгу почав Демедон пречудової пісні..." [3, 140].

Це мистецтво було зумовлене притаманним світовідчуттю давніх греків естетичним потягом до ритму, міри, гармонії. Гармонія була точкою сполучення світу і людини. І у мистецтві триєдиної хореї поєдналися натурфілософія, космологія, релігія і міфологія.

Безпосередньо мистецтво греки розуміли доволі прозаїчно, як будь-яку практично-виробничу діяльність, ремісництво. Справжнім мистецтвом була природа – жива, одухотворена вічність: тільки космос, узятий у цілому, залишався для класичного періоду твором чудового мистецтва, якому не переставали здивовуватись і яке ніколи не стомлювалися споглядати [6, 541–548].

Ці ідеї триєдиної хореї культивувалися на релігійних святах на честь Аполлона, Вакха та інших богів, у святкових сільських процесіях, у гуртку Сапфо: танцюристи рухались у ритмізованому танці під звуки аволосів або струнних інструментів навколо співака.

Найрозповсюдженішими видами триєдиної хореї були просодія (процесуальний спів), гіперхема (танцювальний спів), френ (погребальний спів), неан (хвалебний гімн на честь бога Аполлона) і дифірамб (хвалебний гімн на честь бога Діоніса).

Експресивне мистецтво існувало поруч з конструктивним, що було також по суті триєдиним синтезом архітектури, скульптури і живопису з домінуванням архітектури. Тому можна стверджувати, що триєдина хорея була стандартом давньогрецького світовідчування і стилю. І хоча конструктивне мистецтво належало як раз до цеху ремісників, його зв'язок зі справжнім мистецтвом тепер, на далекій часовій відстані сприймається природно і беззаперечно. Адже в епоху архаїки, в епоху культових споруд з'являються уславлені доричний та іонічний напрями архітектури: мікенський стовп перетворюється у строгу колону – лаконічну доричну, але ще як дерев'яний елемент тектоніки, і декоративну іонічну – з кам'яним орнаментом у вигляді листя пальми чи лотоса і завитушками. Скульптура підпорядковувалась архітектурі; живопис же, що існував у фресках мікенських палаців, до нас не дійшов. В епоху класики у V ст. до н.е. до культових споруд додаються споруди світського характеру, перші кам'яні театри, скавотеки – сховище корабельного оснащення та інші будівлі.

Нові храми потребували іншої скульптури. І ніжні праці Праксителя, статичні – Скопаса і Фідія, новий пластичний канон Лісіппа знаменували нову епоху, наблизивши її до пластично ідеальної.

Живопис також використовував нову техніку енкаустики, що базувалася на виготовленні фарб за допомогою воску із наступним нанесенням розігрітих фарб на полотно. У живопису з'являються жанри: міфологічний, портретний, історичний. У такий спосіб відбувається поступовий відхід від синтетичної триєдності, що узгоджувала різні елементи в єдине ціле, в систему нових органічно переплетених взаємозв'язків.

У середині V ст. до н.е. на окремі музичні види мистецтва розпадається і триєдина хорея. Особливо яскраво це виявилося у мистецтві слова. Триєдина хорея стала джерелом виникнення античної трагедії (поет Феспід, творчість якого залишилася лише у фрагментах, додав до хору актора, який вів з хором діалог. Пізніше Есхіл увів другого актора, а Софокл – третього, перетворивши дійство у незалежне від хору. До III ст. до н.е. хор повністю позбавляється своєї значущості).

З народних процесій виникла комедія, до класиків якої належать Евполід, Кратин і Аристофан. А завдячуючи їй, у Римі розквітнув літературний жанр сатири.

Запозичивши поняття хореї, поет Архілох ввів новий віршувальний розмір трохей (від грецьк. trochaious – той, хто біжить). Трохея містить наголошений (довгий) і ненаголошений короткий склад. Так, у віршах поетеси Сапфо вже окремо від музики і танцю оспівувалася краса навколишнього:

"Жереб мені
Випав такий:
Серцем палким
Любити
Розкіш, красу,
Сонця ясне
Проміння"

(пер. А. Содомори)

Від Гомера мова поетеси відрізнялася майже відсутністю троп: епітетів, порівнянь, алегорій. Сапфо просто оспівувала природу навколишнього, особливо часто звертаючись до сонця як уособлення краси. Для епохи архаїки це було звично, в класичну ж епоху культ сонця і його могутнього світосяйного бога Геліоса вже не був у пошані.

З трохеї розпочалося силабо-тонічне віршування – двоскладова стопа з наголосом на першому складі. Чергування наголошених і ненаголошених складів зустрічаємо в поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка:

"Думи мої, думи мої,
Легко мені з вами!
Нащо стали на папері
Сумними рядами?.."

(Т. Шевченко)

"Місяць ясненький
Промінь тихесенький
Кинув до нас.
Спи ж ти, малесенький,
Пізній-бо час..."

(Леся Українка. "Колискова. Arpeggio")

Таким чином, триєдина хорея стала знаменним чинником виникнення різнорідного і різножанрового мистецтва літератури.

Але не тільки літератури. Само поняття хореї, як вже зазначалося, підкреслює роль танцювального мистецтва. В його основу було покладено ритм. Спочатку це був танець, що не відрізнявся технічною майстерністю, ″без сольних виступів, без поворотів, ... без жінок″ [10, 17]. Пізніше грецький танок розподілився на войовничий (ритуальний і освітній, побудований на основі гімнастичних вправ); культовий поміркований – емелія (повільний, за основу взято хоровод), оргіастичний (бурхливий прояв почуттів); театральний (для трагедії – емелія, для комедії – хора, для сатири – сіканіда); побутовий (танці на честь народження дитини, весільні, погребальні).

Існує багато зображень танцюристів у скульптурі і вазовому живописі. Хороводні танці трагедії і комедії відомі із залишок фрескового живопису. Але були в грецькому танці й елементи, що стали основою класичного балету. Л. Блок досконало узагальнила техніку давньогрецького танцю і зробила висновок, що танцюристи використовували пуанти, які, щоправда відрізнялися від сучасних, але тим не менш мали точку опору на кінчиках пальців. Позиції рук, на думку дослідниці, дуже схожі на руки сучасного танцівника, а постава корпуса є довершеною. У танцівників Л. Блок констатувала і великі батмани, і jete, пліє та деякі інші елементи, але підкреслювала, що танець не є самостійним видом мистецтва, це лише складова триєдиної хореї, яка займала в житті давніх греків дуже велике місце [2, 56–63]. Це свідчить, що танець і музика відокремилися від мистецтва триєдиної хореї пізніше, ніж поезія і драматургія.

Музика була в основному монодичною (одноголосною). Якщо співак акомпанував собі на будь-якому інструменті, то супровід ішов в унісон зі співом, або в тій же октаві. Характерно, що грецька музика розпочиналася з найвищого тону, спускаючись до низького. Такий спів справляв на слухачів велике враження, про що свідчить фрагмент з ″Одіссеї″, в якому співак так виконував пісню про хороброго Ахілла та події з троянським конем, що ″Одіссей же від жалю танув слізьми″ [3, 198].

Музичні терміни, що живуть і сьогодні, – це також Стародавня Греція: мелодія, гармонія, симфонія, оркестр, хор, ритм ... . Ритм мав перевагу над мелодією. І тому музика використовувалася не тільки для насолоди, а й, наприклад, для підняття войовничого духу у військах. Але і мелодія створювалася згідно з нормами Перкандра, які отримали назву ном, під яку ″підганялися″ тексти.

Змагання кіфаристів, які акомпанували своїм пісням, відомі з VII ст. до н.е. Кіфара була головним інструментом музичного супроводу грецької класичної драми і культових свят.

Кіфару змінив авлос. Цей духовий інструмент, що нагадував сучасну флейту, прийшов зі Сходу. Але музика без співу була виключенням. ″Закони мелодії диктував людський голос″ [10, 198].

Отже, як не прагнули віддалитися від триєдиної хореї музика і танець, зробити це було важко і зайняло чимало віків. Але наступні покоління весь час звертаються до цього синтетичного мистецтва, прагнучи вдихнути в нього нове життя.

Р. Вагнер і К. М. Вебер в опері об’єднують музичне, образотворче, поетичне і пластичне мистецтво як неділимий універсальний континуум.

М. Гнесин з його передреволюційною музикою, відчув вплив поезії тих років, живопису Врубеля і хореографії Дункан. І вивчаючи античну трагедію, винайшов хорове читання в драмі. М. Гнесин навчав цього артистів в театральній студії Мейєрхольда в 1912 – 1914 роках, спеціально приїжджаючи з Єкатеринодару, де викладав у музичному училищі. У жанрі музичного читання композитор написав уривки з ″Антігони″ і ″Царя Едіпа″ [1, 55].

Подібний жанр створює і австрійський композитор А. Шонберг в творі ″Місячний П’єро″, назвавши його Sprechgezang.

Можливо це вже було варіантом двоєдиного сполучення, але тим не менш, синтез мистецтв притягав до себе майстрів.

Ф. Ніцше підкреслював, що це мистецтво залишило ″вічний слід″ (perpetuum vestigium), що ″розповсюдився на всі народи і безупинно зростав у зв’язку з впливом художніх устремлінь природи″ [8, 76].

Дійсно, нам не важко на прикладі триєдиної хореї у чужому побачити своє, а у своєму чуже, простежити аналогію триєдиної хореї з раннім обрядовим театром українців з його танцями, масками, костюмами, вокальною вібрацією й оповідальністю, що мало велику драматичну силу. Починалося все з пісні, в якій головне місце відводилося не слову, а мелодії і ритму. Виконувалася вона у колі (хороводом) і супроводжувалася рухами і мімікою, тобто дією – одним з суттєвих елементів драми. Імітація чужих жестів, рухів, голосу було створенням Іншого – зерном, з якого виросте театральне мистецтво.

Поступово хор розпадається на дві групи, що переспівують одна одну, сприяючи появі діалогу, поки що хорового. Потім з хору виокремлюється головний співак, в подальшому це вже будуть два актори і таким чином буде відбуватися становлення драматичного мистецтва і в Україні. Отже, ″уже найдавніші слов'янські уявлення ... увиразнюють людське відчуття глибинної причетності до всесвіту, змісту якого відповідають етично забарвлені категорії ″космос – хаос″, ″своє – чуже″, ″сакральне – профанне″ [7, 32]. Не треба забувати і про грецький мистецький спадок, який дістався українцям від припливших морем греків наприкінці VII – поч. VI ст. до н.е., прилучивши місцеве населення грецьких колоній Ольвії, Херсонеса, Феодосії до умовної естетики мистецтва, отже і до феномена триєдиної хореї, оскільки саме з цим часовим простором пов'язане це мистецтво.

Ці умовно-символічні дійства мають загальнокультурну компоненту, що заснована на прасимволі культури, універсальному концепті, який охоплює збіг у ціннісних орієнтуваннях та судженнях.

Кожен етнос і кожна нація в загальносвітовому людському потоці творення життя у притаманних їм формах і особливостях мають своє призначення. Але саме ″феномен духовно-естетичного синкретизму служать одним з найпереконливіших підтверджень того, як етнічне, перебуваючи у постійному русі й змінах, зберігає себе в контексті загальнолюдських спільнот″ [10, 235].

Підсумовуючи, зазначимо, що професійне спрямування студентів у час інтеграції в євроосвіту може здійснюватися через знайомство з універсальними компонентами різних культур на заняттях з естетики і культурології. Стосовно студентів мистецьких вищих навчальних закладів, вважаємо, що пробудження професійного інтересу до певної епохи, її явищ, що здійснюється не на суто фахових дисциплінах, є можливістю знайти інтерсуб'єктивну значущість цих навчальних предметів.

Введення триєдиної хореї на фокусному парадигмальному рівні в процес навчання суспільних дисциплін студентів театральних вищих навчальних закладів як осмислення одного певного явища допоможе їм пізнати ціле через окреме типове.

Література:

1. Казанская Л. Н. И. Кульбин и русский музыкальный авангард / Лариса Казанская // Альманах "Аполлон". Бюллетень № 1. – Спб. : Аполлон, 1997. – С. 41–62.

2. Блок Л. Д. Классический танец / Любовь Дмитриевна Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.

3. Гомер. Одіссея [перекл. із старогрецької Б. Тена] / Гомер. – К. : Дніпро, 1968. – 462 с.

4. Гулыга А. В. Шопенгауэр / Арсений Владимирович Гулыга, Ирина Сергеевна Андреевна. – М. : Молодая гвардия, 2003. – 367 с.

5. Идеи эстетического воспитания : [антология в 2-х т.; сост. Шестаков В. П.]. – М. : Искусство, 1973. – Т.1. – 408 с.

6. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика) : [учеб.пособие] / Алексей Федорович Лосев. – М. : Высшая школа, 1963. – 584 с.

7. Наточій Л. І. До питання про правомірність історико-філософського дослідження есхатологічних ідей у культурі Києво-Руської доби / Любов Ігорівна Наточій // Наукові записки. Т. 76. Філософія і релігієзнавство. – К. : "Києво-Могилянська Академія", 2008. – С.30–35.

8. Ницше Ф. Сочинения : в 2-х т. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1990. – Т.1. – 832 с.

9. Словарь античности : [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1989. – 704 с.

10. Татаркевич В. Античная эстетика [пер. с польского] / Владислав Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – 327 с.

11. The Encyclopedia of Music. – New York : Barne & Noble, 2007. – 512 p.

УДК 364.446

Зайцевський Михайло Ігорович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНА ДОВІРА У СУСПІЛЬСТВІ ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті розглядається роль соціальної довіри з точки зору проблем становлення громадянського суспільства та можливість використання рівня довіри як показника стану громадянського суспільства. На основі соціологічних досліджень проведено аналіз рівня соціальної довіри в українському суспільстві для визначення напрямків розвитку громадянського суспільства України.

Ключові слова: *громадянське суспільство, соціальна довіра, соціальна солідарність, влада.*

The role of social trust from the point of view of civil society setting up and the possibility of use of trust level as an indicator of civil society condition is studied in the article. On the basis of sociological studies the analysis of social trust level in Ukrainian society is conducted, aiming to determine the directions of Ukrainian civil society development.

Keywords: *civil society, social trust, social solidarity, power.*

В основі формування громадянського суспільства лежить процес синтезу колективної солідарності й індивідуалізму, в якому особливе значення як на міжособистісних рівнях, так і на рівнях відносин з суспільними інституціями належить соціальній довірі. Вивчення стану довіри у суспільстві дає можливість визначити походження проблем громадянського суспільства. Таким чином, аналіз стану та структури довіри в українському суспільстві допоможе нам розглянути проблеми формування сектору соціального життя в Україні, заснованого на ідеї громадянського суспільства.

Метою даної статті є аналіз ролі соціальної довіри в процесі формування громадянського суспільства та можливості її використання як показника стану і перспектив його розвитку; визначення основних факторів її формування; оцінка стану та напрямків формування громадянського суспільства в Україні на основі даних соціологічних досліджень стану довіри в українському суспільстві.

Наявність довіри є найважливішим компонентом всіх людських стосунків. Довіра стала однією з фундаментальних концепцій соціології і соціологічного аналізу. Починаючи з розробленої у XIX столітті теорії французького соціолога Е. Дюркгейма щодо існування "до-договірного" елемента в усіх соціальних угодах, важливість довіри для існування суспільства була визнана всіма, хто вивчає соціальне життя. Проблему довіри у суспільстві як необхідної передумови для становлення громадянського суспільства вивчали англійський та німецький соціологи Е. Гідденс та Н. Луман, ізраїльські соціологи Ш. Ейзенштадт та Л. Ронігер, американські соціологи Д. Александер та А. Селігман.

Один з найкрупніших американських соціологів-теоретиків XX століття Т. Парсонс заклав основи для розуміння концепції громадянського суспільства в контексті сфер суспільної системи, прив'язавши ідею становлення громадянського суспільства до зростання соціальної солідарності. Він назвав цю сферу розширеної солідарності "соцієтарною сферою", що, на думку Д. Александера, за структурою найбільш близько до громадянського суспільства [4]. В аспекті культури ця сфера суспільства може називатись громадянським суспільством за умови, якщо в ній не тільки є мережа добровільних асоціацій та інших громадських інституцій, але й панують цінності громадянської культури, а спілкування відбувається на засадах довіри, толерантності, поваги.

Тобто громадянське суспільство характеризується певним типом взаємодії та має в своїй основі модель соціальної організації, в якій індивідуалізм та конкурентність у діяльності вільних і рівних індивідів поєднуються з відносинами взаємної довіри і співпраці та рівноправного членства у політичному співтоваристві. Громадянська культура є культурою участі і підтримки, в якій громадяни та їх об'єднання довіряють політичній системі за умови їх правової захищеності [2].

Поширене наступне визначення громадянського суспільства:

Громадянське суспільство – це сфера спонтанної самоорганізації на основі довіри, спілкування, взаємодії, самоврядування та колективних дій вільних індивідів у рамках добровільно сформованих асоціацій, яка захищена законами від прямого втручання і регламентації з боку держави і в якій переважають громадянські цінності [2].

© Зайцевський М. І., 2010

Адам Б. Селігман у своїй роботі "Ідея громадянського суспільства", аналізуючи соціологічні аспекти становлення ідеї громадянського суспільства в перспективі історичного розвитку різного типу суспільств, виділяє фактор соціальної довіри як надзвичайно важливу універсальну основу в сучасних суспільствах, заснованих на принципах класичної ідеї громадянства.

Основні характеристики довіри в соціальному устрої по-різному встановлювали такі мислителі, як Е. Гідденс та А. Лахман. У класичній моделі, в контексті понять Е. Дюркгейма про "додоговірні" елементи соціального життя, використовується функціональне визначення довіри, запропоноване С. Ейзенштадтом і Л. Ронігером. Вони визначають діяльність довіри в суспільстві як обмеження, що накладаються на вільний обмін ресурсами – йдеться про такі обмеження, як визначення суспільних благ (які у випадку надання їх одному членові колективу повинні бути надані всім) або суспільний розподіл приватних благ [4, 183–184]. Межа між приватним і суспільним життям безпосередньо пов'язана з основами довіри у суспільстві і з базисними умовами міжособистісної спільності та комунікативної поведінки, що, як стверджував Е. Шілс, знаходиться у самому серці громадянського суспільства і "в основі колективної свідомості громадянського суспільства" [4, 183–184].

Основні системи довіри утворюються у різних суспільних сферах та відрізняються за своєю природою. Проаналізувавши основні напрямки формування довіри у суспільстві, можна запропонувати наступну модель структури довіри як компонента суспільних відносин (див. табл. 1), виділивши основи формування довіри у різних суспільних сферах та результати її дії у суспільстві.

Таблиця 1

Структура довіри у суспільстві як компонент суспільних відносин

Суспільна сфера	***Основи формування довіри***	***Результат у суспільстві***
родинність	традиційні родинні цінності	формування основ моралі
місцеві общини	спільні умови, інтереси і проблеми	довіра у спільних діях в межах регіону, створення регіональної спільності
етнічні відносини	етнічна ідентичність, національна ідея	довіра на національному рівні, основа формування етнічної спільності
загальна релігійна віра	відчуття духовної близькості	додатковий фактор довіри для формування етнічної спільності
життєво значущі традиції	колективне несвідоме	формування специфічних стереотипів довіри/недовіри
мораль	культура та виховання	універсальна довіра на основі визнання людської гідності

Найбільш важливі системи довіри утворюються навколо етнічних відносин, місцевих общин, релігійної віри і важливих з точки зору суспільного життя традицій.

Поряд з основними напрямками соціальної довіри у суспільстві завжди існують комплементарні до них напрямки недовіри (див. табл. 2).

Таблиця 2

Напрямки довіри	*Напрямки недовіри*
між громадянами як моральними суб'єктами	недовіра між громадянами як конкурентами в умовах вільного ринку
добровільні організації	недовіра в умовах нестабільного законодавчого поля
релігійні общини	міжконфесійна недовіра
громадянські організації	недовіра в умовах недостатньої прозорості
етнічна ідентичність	стереотипи міжетнічної недовіри
довіра громадян до влади і державного управління	недовіра до корумпованої влади, державних правозахисних інституцій та непрофесійних державних службовців

Баланс по кожному з цих напрямків та загальний баланс довіри може характеризувати ступінь соціальної довіри та сформованості етнічної спільності, необхідної для розвитку громадянського суспільства.

Недовіра на етнічному рівні – характерна риса багатьох суспільств постсоціалістичної Східної Європи. Вона стала причиною війн в колишній Югославії і Придністров'ї, проблематичних відносин

між Румунією та Молдовою, спричиняє нерівноправний стан російськомовних меншин в Прибалтиці та ін. За таких умов неможливе утвердження принципу універсального громадянства, що у свою чергу гальмує розвиток повноцінного громадянського суспільства.

В суспільстві постсоціалістичних країн центрально-східної Європи існує ряд обставин, пов'язаних з негативними соціальними зрушеннями при переході до вільного ринку, непрозорістю політичних процесів, високим рівнем корупції у владі, що призводять до обмеження соціальної довіри у суспільстві.

Отже, створення соціального устрою з структурами взаємодії на національному рівні повинно ґрунтуватися на розвитку стійких відносин взаємної довіри між соціальними діячами. Довіра через родинність, партикуляризм, територіальну близькість, релігійну належність недостатня для становлення громадянського суспільства, що має базуватися на довірі, яка витікає з ліберальної ідеї про морального індивідуума, вільного від специфічних "общинних" тотожностей. Основою формування громадянського суспільства у конкретній країні може стати лише широка соціальна довіра. Умови солідарності та взаємності у суспільстві – етнічні, расові, культурні та релігійні відмінності суспільства – визначають модель соціальної довіри в цьому суспільстві.

Таким чином, розгляд проблем формування довіри показує їх безпосередній зв'язок з проблемами громадянського суспільства в цілому. При цьому постає можливість використання структури довіри у конкретному суспільстві як критерію розвитку громадянського суспільства, пояснення специфіки проблем громадянського суспільства національними, етнічними та релігійними аспектами формування довіри у конкретних спільнотах.

В контексті формування універсального громадянства міжособистісні та міжінституціональні рівні довіри мають доповнюватися довірою громадян до державних і соціальних інституцій, що є важливим показником, який засвідчує, наскільки ці інституції сприймаються людьми як "свої", як певні "органи суспільності". Сама "легітимізація" сучасного демократичного суспільства заснована на довірі до влади і до органів державного управління як на узагальненій довірі на фундаментальному – міжособистісному – рівні.

Соціальна угода, як і будь-який контракт, утворюється обіцянками сторін, які домовляються, навколо елементу довіри. Обіцянка (з точки зору контракту) ґрунтується на апріорному існуванні довіри, вона використовувалася філософами, соціологами і антропологами як основоположний евристичний засіб для ілюстрації існування довіри в суспільстві. "Виконання обов'язку" (за І. Кантом), тобто виконання обіцянки, є тим, що об'єднує нас у моральне співтовариство, тим, що "служить основою зв'язку взаємної поваги між членами морального співтовариства". Без морального співтовариства індивідуумів, які поважають один одного, не існує ані моральної індивідуальності, ані діяльного індивідуума, на якому обов'язок виконання обіцянки може базуватися [4, 199].

Особливе значення у цьому сенсі має довіра громадян до тих соціальних інституцій, які покликані забезпечити народовладдя та захист прав людини. Йдеться про довіру до:

– влади – центральної законодавчої влади, уряду, місцевих органів влади;

– державних правозахисних інституцій – суду та прокуратури;

– силових структур – армії та міліції;

– духовно-ідеологічних інституцій – церкви;

– складових громадянського суспільства – засобів масової інформації, політичних партій, профспілок.

Розглянемо особливості формування довіри в цих напрямках.

Довіра до влади базується на зобов'язанні представників влади виконувати обіцянки, що є показником моральності, свободи та відповідальності їх як учасників соціальної угоди, та на прозорості процесів прийняття рішень на всіх державних рівнях. Довіра до влади обмежується рівнем корупції та є показником рівня довіри у суспільстві як цілому.

Державні правозахисні інституції є точкою перетину конфліктуючих інтересів окремих громадян, їх організацій та державних структур в усіх можливих комбінаціях. Довіра до цих інституцій лежить в основі формування поваги до закону як одного з головних пунктів соціальної угоди. Вона доповнюється показником довіри до силових структур і є важливою частиною соціальної довіри.

Довіру до церкви та духовенства можна порівняти з довірою до влади в сенсі шляхів її формування, але вона обмежена етнокультурними рамками та факторами політичного впливу. За умов багатоконфесійності довіра до церкви може бути фактором партикуляризації суспільства.

Довіра до засобів масової інформації, політичних партій, профспілок не є однозначним показником розвитку громадянського суспільства, а є відображенням загальної структури соціальної довіри у суспільстві.

Прикладом практичного використання даних з структури довіри громадян до державних органів та соціальних інституцій з точки зору визначення перспектив розвитку громадянського суспільства може слугувати Угорщина, оскільки протягом останніх двох десятиліть і зараз вона розглядається як найбільш "західна" за суспільними цінностями та ринково-орієнтована країна з постсоціалістичних країн центрально-східної Європи.

Розглянемо дані з результатів європейського ціннісного дослідження 1990 року, надані Інститутом соціології Угорської Академії наук, що містять показники довіри громадян Угорщини до державних органів та соціальних інституцій, які є необхідними для формування громадянського суспільства (див. табл. 3) [4, 186].

Таблиця 3

Довіра громадян Угорщини до державних і соціальних інституцій, %

Об'єкт довіри	***A*** ***Дуже сильно***	***B*** ***Досить сильно***	***C*** ***Не дуже сильно***	***D*** ***Жодною мірою***
Парламент	8,3	35,9	36,5	13,5
Державна служба	8,5	38,7	38,4	8,0
Правова система	13,6	40,3	32,0	8,9
Преса, засоби масової інформації	6,8	35,6	42,3	10,4
Церква	23,0	26,2	29,2	17,4
Освітня система	13,5	41,0	32,7	7,7
Профспілки	6,0	22,3	38,4	25,6

Наведені у табл. 3 дані свідчать про достатній рівень суспільної довіри до влади в угорському суспільстві на початку 90-х років XX сторіччя. Це говорить про високу легітимність влади та сприятливий морально-етичний клімат у суспільстві, що стало важливою передумовою розвитку громадянського суспільства в цій країні.

В загальній структурі довіри громадян Угорщини правова система мала вже тоді найвищий рівень (сума по графах A+B = 53.9 %), поряд з церквою (A+B = 49.2 %). Достатньою довірою користувалася державна служба (A+B = 47.2 %) та парламент (A+B = 44.2 %). Преса та засоби масової інформації не користувалися високою довірою (C+D = 52.7 %), що взагалі є характерним для демократичних суспільств. Найнижча довіра – до профспілок (сума по графах C+D = 64 %), що пояснюється тогочасними проблемами переходу Угорщини до капіталістичної економічної моделі.

Порівнюючи цю ситуацію в Угорщині зі станом довіри в суспільстві України, розглянемо дані загальнонаціонального моніторингу динаміки рівня довіри громадян України до державних і соціальних інституцій, надані Інститутом соціології Національної академії наук України (див. табл. 4) [3].

Таблиця 4

Динаміка рівня довіри громадян України до державних і соціальних інституцій, (за 5-бальною шкалою)

Об'єкт довіри	***1994***	***1996***	***1998***	***2000***	***2002***	***2004***
Верховна Рада	2.29	2.09	2.05	2.09	2.09	2.18
Уряд	2.33	2.30	2.11	2.39	2.22	2.29
Президент	2.36	2.55	2.12	2.66	2.22	2.29
Міліція	2.28	2.24	2.21	2.29	2.26	2.31
Прокуратура	—	—	—	—	2.32	2.34
Суди	—	—	—	—	2.33	2.41
Політичні партії	—	2.00	2.07	2.05	2.12	2.21
Армія	3.15	3.08	2.95	3.06	3.11	3.06
Засоби масової інформації	2.71	2.67	2.86	2.91	2.92	2.86
Церква та духовенство	3.12	3.03	3.00	3.12	3.25	3.26
Профспілки	—	—	—	—	2.54	2.58
Місцеві органи влади	—	—	—	—	2.34	2.45

В табл. 4 наведено загальнодержавний рівень довіри населення України до низки державних інституцій за десять років. Дані подані за п'ятибальною шкалою і їх неможна перевести в розподіл громадян за рівнем довіри як у табл. 3, але вони дають загальну картину стану довіри у суспільстві. Рівень вище 2.5 балів означає переважну довіру, а рівень нижче 2.5 балів – переважну недовіру у суспільстві. Отже, згідно наведених даних зробимо спробу проаналізувати фактори формування та простежити динаміку рівня довіри до влади в українському суспільстві.

Державна влада – Верховна Рада, Уряд та Президент – характеризуються стабільною недовірою, що не є наслідком загальної "недовірливості" українців, але пов'язано з недовірою до олігархічної системи влади, відчуженістю громадян від політичного процесу, неспроможністю та невмотивованістю представників влади виконувати обіцянки, що є показником низького рівня моральності, несвободи їх дій та неприйняттям ними як учасниками соціальної угоди відповідальності. З точки зору формування громадянського суспільства відсутність довіри до державної влади свідчить про те, що ці інституції сприймаються людьми як "сторонні", що існують самі по собі, свідчить про низьку готовність суспільства до сприйняття ідеї універсального громадянства, відсутність інтеграції в напрямку "індивідуальне – суспільне".

Державні правозахисні інституції – прокуратура та суди – теж не користуються довірою громадян, що пояснюється високим рівнем корупції за умови низької правової захищеності громадян та їх об'єднань. З точки зору важливості для формування громадянського суспільства це є негативним фактором, тому що довіра до цих інституцій лежить в основі формування поваги до закону як одного з головних пунктів соціальної угоди, і свідчить про те, що державна влада з точки зору громадян не є легітимною.

Політичні партії, як і державна влада, характеризуються недовірою, що пов'язано з тим, що вони є частиною існуючої політичної системи з відсутністю відповідальності за свої програмні положення та передвиборні обіцянки, непрозорістю формування передвиборних списків кандидатів та поширеним сприйняттям партій як фінансових проектів, а не як складових громадянського суспільства. З точки зору формування громадянського суспільства довіра до політичних партій є дуже важливою, а її становлення потребує виникнення партій, орієнтованих на соціальну відповідальність на національному рівні.

Армія, на противагу до інших державних силових структур (міліції, податкової служби та ін.), характеризується стабільно високим рівнем довіри, що може бути пояснено традиційною відстороненістю армії в Україні від політики та тим, що армія є одним з об'єктів спрямування патріотичних почуттів.

Засоби масової інформації в українському суспільстві, на відміну від суспільств з розвинутою демократією, користуються досить високою довірою, що взагалі не характерно для демократичних суспільств та пояснюється їх багато в чому опозиційною позицією до існуючої влади. Це є важливим фактором для розвитку громадянського суспільства, тому що саме через засоби масової інформації поширюються ідеї та відбувається адвокація громадянського суспільства.

Стабільно високий рівень довіри до церкви та духовенства пояснюється тим, що в суспільстві недовіра до одних інституцій компенсується довірою до інших – насамперед, соціальних та таких, що відсторонюються від політичних процесів.

Із відновленням ролі профспілок спостерігається деяке зростання довіри до них як до органів самоврядування та захисту громадян в умовах переходу до капіталістичної економічної моделі.

Згідно з загальнодержавними даними, спостерігається поступовий підйом довіри до місцевих органів влади, що є позитивним з точки зору формування громадянської культури як культури участі і підтримки.

Аналіз динаміки довіри свідчить, що протягом усіх одинадцяти років моніторингу населення не довіряло і не довіряє практично жодній з владних інституцій, а також і тим інституціям, які повинні забезпечувати соціальний захист (див. табл. 4).

Тепер проаналізуємо географічний розподіл рівня довіри по Україні за 2007 рік, що характеризує ступінь сформованості універсального громадянства, без чого неможливий розвиток повноцінного громадянського суспільства (див. табл. 5) [5, 7–8].

Верховна Рада. При загальному низькому рівні довіра в західних регіонах вдвічі менша, ніж в східних та південних, що, можливо, пов'язано з деякою культурно-історичною "віддаленістю" західних регіонів від центру.

Президент та його Секретаріат. Рівень довіри на заході вчетверо вищий рівня довіри на сході, що можна пояснити тим, що на час проведення опитування посаду Президента займає національно-орієнтований політик, з яким пов'язані симпатії західних регіонів та антипатії східних.

Кабінет Міністрів. Рівень довіри на сході втричі вищий порівняно з рівнем довіри на заході, що можна пояснити тим, що на час проведення опитування посаду прем'єр-міністра займає представник східних та частково південних регіонів України.

Обласна влада. Має більший рівень довіри, ніж Президент і Кабінет Міністрів, внаслідок її більшої наближеності до сфери інтересів громадян.

Місцева влада. Користується найбільшою довірою, тому що громадяни вірять у те, що органи цієї влади опікуються інтересами населення. Внаслідок більшої розвиненості елементів громадянського суспільства в західному регіоні України, його громадяни більше довіряють місцевій владі порівняно з мешканцями інших регіонів.

Таблиця 5

Довіра громадян до влади по регіонах та по Україні в цілому за 2007 рік, %

Об'єкт довіри	*Захід*	*Південь*	*Схід*	*Центр*	*По Україні в цілому*
Верховна Рада	6,7	14	12,8	9,5	10,8
Президент та Секретаріат	24,8	12,2	6,6	17.6	15,3
Кабінет Міністрів	7,8	21,7	25,4	11,4	16,4
Судова система	10,9	10,7	8,2	9,9	10
Обласна влада	14	12,5	11,7	13,7	12,9
Міська/сільська влада	30,2	20,6	18,2	22,3	22,7

Географічний розподіл рівня довіри свідчить про несформованість в Україні універсального громадянства, що гальмує розвиток повноцінного громадянського суспільства. Хоча західні регіони виглядають більш консолідованими навколо місцевої влади, що можна вважати сприятливим фактором для розвитку елементів громадянського суспільства.

Динаміка соціального процесу в Україні характеризується катастрофічним падінням довіри громадян до центральних державних інституцій. Протягом 2009 року, особливо, напередодні виборів Президента у січні 2010 року, влада та політична система України втрачала довіру громадян внаслідок того, що все більш відкритою ставала віддаленість та ізольованість влади від суспільства, від вирішення його нагальних проблем.

Розглянемо дані з динаміки довіри громадян до влади за 2007–2009 роки (див. табл. 6) [7]. У період 2007 і 2008 років не відбувалося істотних змін у рівні довіри громадян до влади. Разом із тим, в 2009 році відзначається значне падіння довіри до органів влади всіх рівнів, а найбільше – до Секретаріату Президента і Президента. При цьому зберігається тенденція довіри до місцевих органів влади, хоча і їм у тій чи іншій мірі довіряє лише п'ята частина громадян.

Таблиця 6

Довіра громадян до влади по Україні в цілому, %

Об'єкт довіри	*2007*	*2008*	*2009*
Верховна Рада	10.8	9	4.2
Президент	15.3	14.6	4.7
Уряд	16.4	18.1	6.7

Наведені результати аналізу даних соціологічних досліджень свідчать про катастрофічно низький рівень довіри громадян України до її центральних державних інституцій. Це негативно впливає на стан та перспективи розвитку громадянського суспільства в Україні, оскільки наявність соціальної довіри є "до-договірним" елементом в усіх соціальних угодах, що передує можливості появи громадянського суспільства як течії в руслі загального суспільно-політичного процесу. Ставши на шлях демократичного розвитку, українське суспільство має подолати недовіру до влади і відчуження значної частини українського народу від громадського життя й політики; позбутися тоталітарних стереотипів у його свідомості; використати засоби громадянського суспільства для зменшення всевладдя чиновників і для того, щоб формально демократичні інститути влади почали керуватися принципами демократії на практиці.

Отже, в існуючій структурі довіри мають відбутися вирішальні зміни. В першу чергу повинен відбутися гігантський стрибок у напрямку розширення довіри до інституційного рівня. Структура довіри в Україні та її фундаментальні цінності, межі і умови мають змінитися. Те, як вони зміняться і якими будуть соціальні й політичні наслідки цієї зміни, буде визначати надалі самий характер українського суспільства та властиву йому цивілізованість або її відсутність.

Література:

1. Довіра до влади падає [Електронний ресурс] / Я. Іваночко // Львівська пошта. – 2009. – №64 (802). – Режим доступу : http://www.lvivpost.net/content/view/4639/260/
2. Колодій А. Розвиток громадянського суспільства ; [Розділ підготовлений для підручника з основ демократії (проект "Демократична освіта") і опублікований з дозволу керівника проекту Джорджа Перліна в двох числах часопису "Ї"] / А. Колодій. – Львів, 2001. – Ч. 21–22.
3. Політичний портрет України. Демократія в Україні: оцінки, проблеми і перспективи // Бюлетень фонду "Демократичні ініціативи". – 2004. – №31.
4. Селігман, Адам Б. Ідея громадянського суспільства / Б. Адам Селігман. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2000.
5. Стан корупції в Україні : результати загальнонаціонального дослідження в рамках Проекту "Сприяння активній участі громадян у протидії корупції в Україні". – 2007. – С. 7–8.
6. Ткач Д. І. Політичні трансформації в Угорській Республіці на рубежі XX–XXI століть (у контексті демократичних перетворень у постсоціалістичних країнах Центральної та Східної Європи) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра політ. наук: спец. 23.00.02. "Політичні інститути та процеси" / Ткач Дмитро Іванович ; НАН України. Ін-т політ. і етнонац. дослідж. – К., 2004. – 39 с.
7. Ющенко, Тимошенко і К° все більше втрачають довіру [Електронний ресурс] // Новини Тижня. – 2009. – Режим доступу: http://nt.ck.ua/printpage.php?p=world&nid=32110,
8. Alexander J. Bringing Democracy Back In / Intellectuals Beyond Academy. Ed. by Ch. Lemert. – Sage, 1990. – P. 161, 167.

УДК 316.3 (477)

Мартинюк Алла Миколаївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СУСПІЛЬСТВА МАСОВОГО СПОЖИВАННЯ

Стаття присвячена аналізу споживацько-екологічної і гуманістично-космічної концепцій формування ціннісних стереотипів суспільства масового споживання. Зроблено висновок про необхідність перегляду концептуальних засад ціннісних орієнтирів людства.

Ключові слова: *аксіологія, ціннісні орієнтації, суспільство масового споживання.*

The article is devoted to analysis of consumer-environmental and humanistic-space conceptions of formation of value stereotypes of mass consumption society. The conclusion has been made about the necessity to reconsider conceptual framework of value orientations of mankind.

Keywords: *axiology, value orientations, mass consumption society.*

Одними із головних соціальних проблем сучасної глобальної цивілізації є зростаюча напруженість між планетаризацією і індивідуалізацією свідомості людини, великий розрив між рівнем розвитку науки і рівнем масової культури, невпинне зростання соціальних витрат масового виробництва і масового споживання [6]. Інтенсивність і стрімкість виробничої і споживчої діяльності позначається на фізичному і психічному стані людей. Прогрес техніки випереджає адаптаційні здібності та ціннісні орієнтири людини. Соціальні зміни приводять до поступового затвердження в суспільній свідомості нової системи ціннісних орієнтацій [12].

Ймовірність протистояння руйнівним тенденціям зростаючого споживання філософи Л. Мантатова та Г. Дилигенський вбачають у формуванні нових ціннісних стереотипів, на вивченні яких зосереджена аксіологія. Культурно-історичні традиції, накопичені людством, в сучасному світі можуть відіграти певну охоронну роль у негативних проявах споживання, однак це не означає, що майбутній світовий порядок постане у вигляді вироблених у різних культурах суперечливих ціннісних орієнтацій. Прогностичні концепції постмодерну об'єднує ідея, що для нової соціокультурної цілісності, яка якісно відмінна від попередніх стадій соціальної еволюції, необхідне вироблення нових загальнолюдських цінностей, що забезпечать виживання людства і планети в цілому [4, 6].

Посталі проблеми вимагають переосмислення відповідно новим соціокультурним реаліям основних положень аксіологічних концепцій – споживацько-екологічної і гуманістично-космічної.

© Мартинюк А. М., 2010

В основу споживацько-екологічної концепції покладено висунутий Ф. Беконом принцип "знання – сила". За часів Просвітництва та індустріалізації його тлумачили як дозвіл на маніпулювання будь-яким об'єктом, річчю, товаром. Такому тлумаченню притаманне особливе розуміння влади і сили. Влада розглядається тут не тільки як влада людини над людиною, але насамперед як влада над об'єктами за допомогою силових впливів. В якості об'єктів можуть бути не тільки природні, але і соціальні об'єкти. Мобілізуючи і розвиваючи свій творчий геній, людина прагне скасувати залежність від природи, перетворитися на її володаря, переробити природу у своїх інтересах. Вищими принципами життя людини і суспільства стають відновлення, зростання, прогрес; циклічний розвиток змінюється поступальним.

Фундаментом гуманістично-космічної концепції виступає цілісність "людина – суспільство – природа", що гармонійно розвивається як у всесвіті так і у системі ключових цінностей суспільної людини. В цій концепції свобода (як вищий прояв гуманізму і творчої самореалізації індивідуальності) і причетність (як шанобливість перед життям і відповідальність у ставленні до природи, космосу) орієнтовані на єдність користі і добра, на гармонію інтересів людини і суспільства на творчість, що спирається на спільність істинних знань про світ, красоту [3].

В рамках гуманістично-космічної концепції становлення нового етапу цивілізаційного розвитку, який Л. Мантатова означила терміном "еколого-гуманістична цивілізація", супроводжується оновленням ціннісних орієнтацій. Еколого-гуманістична цивілізація постає як ідеальна форма збереження природи і збереження культурної розмаїтості у всій її цілісності. Нова глобальна цивілізація заснована на духовно-екологічних цінностях і принципах стійкого розвитку. Передумови нової цивілізації формуються в рамках інформаційного суспільства, де по мірі задоволення матеріальних потреб, на перший план виходять проблеми позаекономічного характеру: саморозвиток та удосконалювання особистості, збереження й облагороджування навколишнього середовища. Зміна та оновлення цінностей, опора на цінності – такий глибинний механізм цивілізаційного розвитку [8].

З погляду ціннісної детермінації Г. Дилигенський виділяє космогенні (традиційні) та техногенні (індустріальні) цивілізації [4]. Для космогенних цивілізацій Л. Мантатова вважає характерним високий ступінь залежності від природних умов буття. Ціннісним принципом функціонування таких цивілізацій є вірність сакралізованій традиції, збереження біосоціальних умов життя. У системі цінностей космогенного типу розвитку провідне місце займає розуміння природи як живого організму і розуміння людини як частини природи. Така ціннісна орієнтація сприяє стабільному функціонуванню соціальних інститутів, але в той же час заважає розвитку інноваційних процесів. Такі процеси притаманні східному суспільству [8].

Західні суспільства, починаючи з епохи пізнього середньовіччя, орієнтуються на нову аксіологічну настанову – принцип інновацій. Тут науково-технічний прогрес постає провідною детермінантою суспільного розвитку. Сутнісною рисою техногенної цивілізації є пошук і застосування нових технологій, до яких належать не тільки виробничі технологій (що забезпечують економічне зростання), але й технології соціального керування і соціальних комунікацій. Система цінностей техногенної цивілізації припускає інше, відносно космогенної цивілізації, розуміння людини і його місця у світі. Людина постає як діяльнісна істоті, що протистоїть природі і вбачає своє призначення в перетворенні природи. Принцип антропоцентризму, ідеал індустріалізму, наукова раціональність, ідеал активно-діяльнісного відношення людини до світу, ідеал вільної особистості, права людини – ці цінності відтворює техногенна цивілізація. У кризові, переломні моменти історії людства ціннісні орієнтації окремої особистості і суспільства в цілому знаходилися в центрі уваги філософії [12].

Соціокультурні реалії сьогодення вимагають переосмислення проблеми ціннісних орієнтацій та ідеалів відповідно новому стану суспільної практики та фундаментальним зрушенням в системі теоретичного осягнення дійсності. Упродовж історичного часу людині властиве прагнення до ідеалу. У своєму ідеальному самопроектуванні вона спиралася на вищі, безпомилкові взірці. В родовому суспільстві їх роль виконувала традиція. Вона безпосередньо встановлювала критерії істини, справедливості, доброчинності, красоти. Таке суспільство дотримувалось помірності, обмеження та розумного контролю потреб.

Коли родова мораль стала руйнуватися, не відповідаючи новому стану античного суспільства, знайти відповідь на питання про те, що таке благо, чеснота і краса самі по собі, поза залежністю від вчинків чи речей, що позначаються цими поняттями першим з філософів намагався Сократ Саме його заклики до самопізнання спонукали філософів античності до вироблення та формулювання системи цінностей буття особистості у всесвіт і суспільстві. В античному світі проблема споживання не була самостійною темою філософського аналізу, а розглядалася Платоном, Аристотелем, Епікуром лише в контекстів етичної проблематики блага, щастя, справедливості [12].

За часів Середньовіччя, коли релігія визначала критерії істини і хиби, сформувалася нова система цінностей. Її змінили ціннісні орієнтації сформульовані науковцями Відродження. Наукова

діяльність забезпечила помітно швидкий розвиток технології, завдяки цьому авторитет мислення, раціонального пізнання піднявся на небачену досі висоту. Під впливом духовних, політичних, економічних чинників у 16–19 ст. авторитет віри поступив місце авторитету розуму.

За часів Просвітництва на зміну традиції, що мала вплив і на релігійний світогляд Середньовіччя з його уявленнями про ідеальний характер цінностей, філософи поставили під сумнів саму можливість використання ціннісних категорій. Так Т. Гоббс уперше порушив питання про суб'єктивність, відносність цінностей. На його думку, ціннісні судження обумовлені людськими інтересами і схильностями і тому не можуть бути щирими в науковому сенсі [12]. Більш критично ставиться до ціннісних понять Б. Спіноза, який вбачав і них лише забобони, що тільки заважають досягненню людьми свого щастя і вважав очевидним, що розумна людина своєю метою буде вважати користь [12].

За часів індустріалізації при аналізі взаємовпливу ціннісно-нормативних систем особистості і суспільства Э. Дюркгейм обґрунтовував, що система цінностей суспільства являє собою сукупність ціннісних уявлень окремих індивідів, і, відповідно, об'єктивна вже завдяки тому, що вона колективна. У роботах М. Вебера, У. Томаса, Ф. Знанецького, Т. Парсонса прийняття особистістю цінностей суспільства виступає вже як послідовний процес [12].

В індустріальному суспільстві зростання споживання стало вважатися основою зростання виробництва. Воно стало розглядатися як істотний чинник суспільного прогресу і як суспільне явище набуло самостійного значення у філософів, соціологів, культурологів. У XIX ст. сформувався суто економічний підхід при вивченні проблеми споживання. Однак, і в цій парадигмі дослідження споживання залишалося лише елементом суспільного відтворення [1].

Традиційний погляд на співвідношення споживання і суспільства в доіндустріальну епоху базується на ціннісних орієнтирах: квінтесенцією всього людського життя визнається творча праця – праця ремісника. Ремісниче праця забезпечує економічну і соціальну сталість суспільства, а воно в свою чергу встановлює норми споживання. Роль споживання пасивна, другорядна, допоміжна – слугує підтримкою фізичних сил творчого виробника. Навіть "показне споживання", про яке говорить Т. Веблен, виконує задачу збереження стійкості статусної системи доіндустріального світу, забезпечує умови стабільності для виробника. Питанням про сутність споживача, його місце та роль, займається сфера моральної регуляції, змальовуючи моральні явища жадібності та накопичення як темну, оборотну сторону виробника, що втратив гуманістичні ідеали [1, 8, 9].

Розвиток техногенної цивілізації взаємопов'язаний зі становленням капіталістичної формації. Стан індустріального соціуму в умовах реабілітації споживання – традиційний капіталізм, що супроводжується новою комунікативною ситуацією. Збільшення раціональності припускає зростання критичної свідомості, автономного формування волі й індивідуальної самореалізації. Капіталізм породжує виробничі відносини підкоряючи людину функції нагромадження капіталу. Одночасно, техногенна цивілізація припускає мобілізацію творчого потенціалу особистості, її вільний розвиток. Це глибинне протиріччя індустріального суспільства розв'язується в процесі цивілізаційної трансформації. Свобода особи, соціальна справедливість, взаємообумовлений розвиток культури й економіки, – ці й інші риси сучасних західних суспільств є результатом цивілізаційного, а не формаційного (капіталістичного) розвитку [1, 6].

Сутності і ролі споживання, ціннісної координації людини-споживача поступово змінюються. Ціннісні орієнтації особистості, як і будь-яке інше багатозначне міждисциплінарне наукове поняття, по-різному інтерпретуються в добутках різних авторів. У ряді досліджень поняття "ціннісні орієнтації особистості" збігається з термінами, що характеризують мотиваційно-споживчу сферу. Так, А. Маслоу фактично не розділяє поняття "цінності", "потреби" і "мотиви" [12].

За думкою Е. Батюти споживання є основою стійкого соціального порядку, а раціональне споживання є "двигун прогресу", бо у нього немає меж. Автор вважає, що зростаюче споживання є джерелом розвитку виробництва і обумовлене розумно обґрунтованими механізмами. Він розглядає споживача як активну, розважливу, раціональну, діяльні сну особу, яка вміє правильно розподіляти ресурси, одержуючи з них максимальну користь [1].

У своїх дослідженнях Г. Маркузе, П. Лазарсфельд, Р. Мертон, М. Маклюен визнають, що при розгляді проблеми споживання необхідно враховувати вплив на людину системи засобів масової комунікації, втручання якої в процес споживання призводить до формування "одномірного" і зайво керованого споживача. На поведінку споживача значно впливає його оточення, спеціальне середовище, що має значення незалежного змінного фактора. Це насамперед соціальні групи, які складають середовище спілкування споживача. Специфічними формами детермінації споживчої поведінки є такі явища, як супутній ефект, снобістський ефект й ефект Веблена, коли мова йде про форми споживчого попиту. У їх основу покладено факт про те, що така поведінка частково або повністю ґрунтується не

на самих властивостях блага, що споживається, а на споживчої поведінці інших осіб. У такому випадку споживач "відтворює", "імітує". Прикладом може слугувати ситуація, у якій споживач додержується існуючої моди [7].

Розвиток індустріального суспільства поступово перетворився на процес повільно зростаючого розриву між особистістю, суспільством і природою. Технізація людської природи – результат превалювання соціуму над активним суб'єктом і зростання відчуженості людини в процесі індустріального прогресу.

Ще Г. Гоббс і Дж. Локк висовували ідеал "розумного егоїста", що відмовляється від задоволення частини своїх потреб. З тих часів споживання стало визнаватися полем економічної діяльності людини і суспільства й ототожнюється з відтворенням типу людини, що відповідає типу суспільства. Сформована дихотомія "виробництво – споживання" жала змогу К. Марксу, Ф. Енгельсу, М. Веберу, П. Сорокіну розглядати споживання як підставу розвитку виробництва, а через нього і суспільства. До наших часів про властивості споживача залишаються на рівні уявлень про "економічну людину" – раціонального суб'єкта системи суспільного відтворення. У XX ст. тенденція зростаючого споживання стає дослідницькою проблемою соціології, культурології, маркетингу, етнографії, соціальній психології. Вивчаються питання поведінки споживачів: раціональна поведінка; ефективне споживання; культурне споживання. Споживання з'являється як соціокультурний феномен з новою роллю, що конституює, у формуванні суспільних відносин. Цей підхід найбільш помітний у працях з економічної соціології і соціології споживання [7, 9, 11].

Поступово виокремлюються два напрямки дослідження споживання. Позитивістський підхід підкреслює об'єктивність споживання і вважає його споживача – суб'єктом раціональним, який в змозі самостійно приймати рішень. На цій основі будуються численні маркетингові концепції споживання, теорії менеджменту, реклами та психології споживача. Загалом теорія "метамотивації" А. Маслоу доводить, що вищі цінності (Істина, Добро, Краса, Справедливість і т.д.) і вищі людські потреби, включаючи прагнення до ідеалу, не винаходяться, а є цілком природними й іманентними для людини як біологічного виду. Особливістю вищих ("буттєвих", за визначенням А. Маслоу) цінностей є те, що вони не утворюють ієрархії: кожна з них важлива не менше за іншу. Пробудження і реалізація вищих буттєвих цінностей є головною умовою переходу сучасного інформаційного суспільства на шлях гармонічного духовного розвитку. Покращення суспільства можливо за умови підвищеній особистій відповідальності за своє життя і раціональний набір цінностей. А. Маслоу засуджує людину, якщо вона знаходиться в полоні споживчих настанов, прагне "мати", а не "бути" [6].

Інша течія, яку означили терміном "інтерпретивізм", звертає увагу на важливість символічного, суб'єктивного досвіду індивіда. Споживання з цієї точки зору конструюється, формуючи свої власні значення для кожної людини на основі унікального культурного досвіду. Цінності, які споживання вкладає у продукти, допомагають створити порядок сучасного життя, а споживання як таке, виступає як набір різноманітних практик [1].

Критерії цінності залежать від ступеня знайомства з даною субкультурою, з розмаїтістю культурних благ даного типу. Культурні блага виявляються симетрично референтними по відношенню один до одного – кожне з них може формувати систему переваг споживача, його художній смак, та взагалі ціннісні орієнтири і одночасно оцінюватися в цій системі. Отже, важливе значення має саме розмаїтість споживання, якісна відмінність з попереднім споживання, відносна неповторність, нова змістовність. Для споживання культурного блага важливе значення має одержанням щораз – нових відчуттів, якісно відмінних від попередніх, нових вражень, більш глибокого змісту. Проте, якість та ступінь задоволення попередньо невідомі споживачу. Проблема інформаційної асиметрії вирішуєте суб'єктивною оцінкою, заснованою на досвіді експерта. Ціннісна свідомість створює власний світ, світ емоційних переживань, ціннісних образів. У ціннісній формі людина висловлює не об'єктивно, а суб'єктивно зовнішню дійсність, наділяючи її людським змістом. Тому цінність є лише те, що усвідомлюється як цінність. Світ цінностей – це світ саме практичної діяльності [5].

У другій половині XX ст. стрімке зростання споживання і його значення у функціонуванні соціального світу приводить до спроб застосувати ідеологічні парадигми дослідження. На ідеологічних підставах будуються концепції "зеленого споживання", "непоказного споживання" і споживчого "культурного імперіалізму", у яких споживання набуває культурно-антропологічного сенсу моделі життєдіяльності в культурі.

Наприкінці XX – початку XXI ст. спостерігається розмаїття мультипарадигмальних підходів дослідження споживання. Формуються цілі області дослідження споживання, що поєднують ідеї споживання і методи його вивчення з таких областей знання, як психологія, мікроекономіка, екологія людини, соціальна психологія, соціологія, семіотика, демографія, історія, культурна антропологія, що свідчить про формування деякої інноваційної парадигми, що, утім, знаходиться тільки на початку

свого шляху розвитку [4]. В індустріальному суспільстві вторинність споживання стосовно виробництва виступає як вторинність елементу стосовно системи. Характер споживання обумовлював домінування раціонального типу споживача, що здійснює свою діяльність на основі логічно і прагматично обґрунтованого вибору і самообмеження.

У постіндустріальному інформаційному суспільстві споживання обґрунтовується і визнається найважливішою стороною життя, але воно підкоряється законам "ринкової стихії" і породжує несамостійного, нераціонального споживача, що втрачає властивості вільного суб'єкта перетворюється на об'єкт маніпулювання для ринкових сил. На фундаменті масового споживання постіндустріальне й інформаційне суспільство, яке утворюється в наш час, формує новий тип споживача: споживач, який використовує споживання для самореалізації та споживач-маніпулятор, який свідомо оперує речами-знаками.

Узагальнюючи різні підходи до вивчення проблеми споживання, можна виділити основні тенденції філософського осмислення цієї проблеми. По-перше, споживання складає ядро сучасного суспільства, визначає його сутність, спрямовує цілі мету та орієнтири суспільства. Споживач одночасно є раціоналістичним суб'єктом та маніпулятивним об'єктом соціальної взаємодії. По-друге, споживання перетворюється на спосіб конструювання простору буття людини. Людина втрачає самостійність та панування над собою. По-третє, відбувається антропологічне зрушення в аналізі споживання, що характеризується зсувом дослідницького інтересу від суспільних параметрів споживання як фактора матеріального виробництва до особливих властивостей людини-споживача, ціннісних орієнтирів. По-четверте, споживання являє собою особливу віртуальну сферу життєдіяльності людини і суспільства, створює симулятивну реальність. Предмети природного світу наділяються особливим символічним змістом, що дозволяє людині створювати відносини з іншими людьми на основі імітації природних і соціальних явищ, проектувати і конструювати у такий спосіб своє життя. Концепція постмодерну наприкінці XX ст. спростовує твердження про зайву керованість сучасної людини. Людина розглядається як свідомий маніпулятор символічними значеннями товарів і послуг. Вона цілеспрямовано використовує їх для створення і підтримки ідентичності чи стилю життя.

Поряд з пануванням людини над силами природи, яке забезпечує матеріальний прогрес, людина залишається незахищеною перед таким явищем, як техногенне буття. Лише завдяки духовній енергії, споконвічно закладеної в людській культурі, людство здатне протистояти натиску інформаційних і технічних сил. Саме ціннісно-змістовні принципи утворять фундамент нового суспільства, його глибинну структуру. Не викликає сумніву, що саме споживчий дух техногенної цивілізації породив соціально-екологічну кризу. Сьогодні у відповідь на екологічний виклик людство змушене почати діяти в новому напрямку, шукати нові шляхи діалогу з природою, нові ціннісні механізми.

Розвиток масового суспільства і поширення споживчої орієнтації маркетингу привели до зсуву інтересу дослідників на питання про сутність і призначення людини як суб'єкта споживання. Суб'єктивні фактори відіграють велику роль у формуванні об'єктивних процесів споживання, і необхідність довідатися механізми такої об'єктивації втілюється у вивченні якостей людини, які роблять її ядром і навіть творцем різних форм суспільного споживання.

Ілюзіям сцієнтизму і технократизму попередніх історичних віх поклали край відкриття квантової і релятивістської фізики, які показали, що світ не такий простий і довершений, як це здавалось творцям класичної механіки. Соціально-екологічна криза з усією наочністю довела, що технологічний розум, а саме споживчий дух техногенної цивілізації веде людство до загибелі. Постала проблема нових ціннісних орієнтирів людства. Ціннісний рівень свідомості має потужний потенціал самовдосконалення людини, її самотворення. Сьогодні у відповідь на екологічний виклик людство змушене почати діяти в новому напрямку, шукати нові шляхи діалогу з природою.

Література:

1. Батюта Е. А. Жизненный мир потребителя / Батюта Е. А. // Философский мир человека : философский альманах. – Екатеринбург : УрГУПС, 2008.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Бодрийяр Ж. ; пер. с фр.С. Зенкина. – М. : Рудомино, 1995.
3. Горлач М. І. Філософія / Горлач М. І., Кремень В. Г., Рибалка В. К. – Харків : Консум, 2000. – 672 с.
4. Дилигенский Г. Г. Конец истории или смена цивилизаций? / Дилигенский Г. Г. // Цивилизации. Вып. 2. – М. : Наука, 1993.
5. Ильин В. И. Поведение потребителей / Ильин В. И. – Сыктывкар, 1998.
6. Козлова Н. Н. Социально-историческая антропология / Козлова Н. Н. М., 1999.
7. Лукша П. Экономическая культура – штрихи к науке нового века. [Электронный ресурс] / П. Лукша. – Режим доступа к статье : http://www.magazines.russ.ru/nz/2003/6/

8. Мантатова Л. В. Стратегия развития: Ценности новой цивилизации / Мантатова Л. В. – Улан-Удэ : издательство ВСГТУ, 2004. – 242 с.
9. Матвєєв С. О., Лясота Л. І. Економічна соціологія / Матвєєв С. О., Лясота Л. І. – Суми : Університетська книга, 2006. – 184 с.
10. Радаев В. В. Экономическая социология / Радаев В. В. – М. : ГУ ВШЭ, 2004.
11. Рощина Я. М. Социология потребления / Рощина Я. М. – М. : ГУ ВШЭ, 2007.
12. Яницкий М. С. "Ценностные ориентации личности как динамическая система" [Электронный ресурс] / М. С. Яницкий. – Режим доступа к статье : http://www.hpsy.ru/public/x2753.htm

УДК 128:361.61

Кучер Людмила Сергіївна,
аспірантка кафедри культурології
Національного педагогічного університету
ім. М. П. Драгоманова

ФУНКЦІЇ СМЕРТІ У СИСТЕМІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВІДНОСИН

У статті подається філософський аналіз смерті як соціального феномену в традиційній культурі та в сучасному суспільстві. В соціальному середовищі постає симулятивний образ смерті, яка розуміється як доступна оволодінню та маніпулюванню. Смерть виставляє свої замінники – знаки, симулякри – для регулювання соціальної сфери індивіда.

Ключові слова: *соціальна смерть, соціальний страх, небуття, танатологічні відношеняя, евтаназія, соціальний суб'єкт.*

This article is filed philosophical analysis of death as a social phenomenon in traditional culture and modern society. In the social environment appears simulation image of death, which is perceived as available mastering and manipulation. Death presented its alternative – signs, simulacrum – to regulate the social sphere the individual.

Keywords: *social death, social fear, non-existence, social individeeal.*

У рамках філософсько-антропологічної традиції смерть розглядається як внутрішня умова людського буття. Разом з тим, як справедливо зауважує Е. Гідденс, смерть була і залишається найважливішим зовнішнім фактором нашого існування, тим, що не піддається контролю ані зі сторони індивіда, ані зі сторони суспільства. Розуміння смерті виступає стрижнем процесу формування соціокультурного середовища, смислове навантаження якого продукує різноманіття ціннісних систем. Смерть постає одним із важливих параметрів соціуму. Соціальна значимість танатологічних роздумів пояснюється тим, що в сучасному суспільстві відбуваються зміни у свідомості людей, які пов'язані з актуалізацією проблеми смерті і переглядом позицій стосовно життя. У зв'язку зі зміною суттєвих характеристик сучасного суспільства та ситуацією глобальної цивілізаційної кризи постає потреба у переосмисленні і систематизації, новій інтерпретації ставлення людини до проблеми смерті та спробі протистояння їй [3, 62].

Вивчення феномену смерті у соціокультурному контексті почалося нещодавно представниками франкфуртської школи, постало предметом численних дискусій. Пріоритетними щодо вивчення цього феномену є праці таких зарубіжних дослідників: Т. Адорно, М. Горкгаймер, Г. Маркузе, В. Беньямін, Ю. Хабермас, А. Шмидт, Ф. Ар'єс, Ж. Бодрійяр, П. Бергер, З. Бауман, М. Фуко та ін.

Суспільство у всі часи намагалося боротися з хаосом і небуттям, втіленням яких є смерть. Отже, головною метою даного дослідження є здійснення філософського аналізу феномену смерті як соціального феномену в традиційній культурі та в сучасному суспільстві.

Зі стародавніх часів людина чітко усвідомлювала, що смертність пов'язана з кінечністю її тілесної природи. Тому вже на ранніх етапах свого існування суспільство починає виробляти засоби освоєння людської смертності.

Смерть поставала центральною подією в житті архаїчного суспільства, що дозволяло долучитися до світу сакрального. Погребальний ритуал виступав зразком для всіх інших ритуалів і парадигмою всієї соціальної структури. У архаїчному суспільстві проблема смерті вимальовувалася важливим фактором соціалізації і культурної ідентифікації особистості. Для традиційного суспільства характерна максимальна сакралізація феномену смерті. Обставини смерті були ознаками благородства, показниками міри одухотвореності, тобто смерть відповідала на питання, чи був померлий гідним членом соціуму.

© Кучер Л. С., 2010

Тенденція виставляти смертність, як причину нещасливої людини, поставала в давньоєгипетській і вавилонській літературі ("О все видавшем": 10); Біблії (Пс. 89:4–12; Еккл. 2:14–22; Иис.Сир. 41:1–4); індуїзмі і буддизмі: які почуття виникають в "круговороті життя" (Майтри Уп. 1.3–4; Катха Уп. 1.1.26), чи можна радіти, коли бачиш смерть (Дхаммапада. 11:146–148; Маджджхима Никая. 3:19), майбутнє життя краще, тому що вічне (Коран 87:17). Приклади трансформації страху життя в страх смерті містяться в "Книзі Іова" (Іов 3:1–26) та в "Книзі Экклесіаста" (Еккл. 6:1–7:1; 2:14–22). В обох випадках постає жалоба за кінечністю людського існування і, як наслідок, заклик насолоджуватися життям (Еккл. 5:17; 11:8). Бажання жити не є спонтанне, як це може здатися на перший погляд. Прослідковуючи його витоки, необхідно враховувати множинність факторів: від "інстинкту самозбереження" до специфіки людського буття, елементарної неможливості випробовувати власне неіснування – до спрямованого впливу ідеології. В той же час, об'єднати поняття "смерть", "життя", "бажання", "влада", "істина" і "справедливість" намагаються різноманітні дискурси: Біблія (Исх. 3:14), Коран (3:133–139), "Закони" Платона, "Політика" Арістотеля, трактати Бекона, Гоббса і Локка, книги Ніцше.

"Уживання брехні" законодавцем (разом з застосуванням фізичного насильства) Платон виправдовував, оскільки за філософом, це поставало головним завданням самозбереження полісу, душі, "блага" людей. "Благо" пов'язується з "пізнанням істини", "корисним", "охоронним", "буттям", "єдністю", "тотожністю". У здоровому суспільстві кожен комусь підвладний. Аристотель пропонує узагальнену теорію; будь-яке ціле складається із частин — панівного та підпорядковуючого з метою самозбереження ці частини повинні об'єднатися. "Політичне спілкування", за Аристотелем, – найбільш важливе, тому що будь-яке спілкування організовується заради блага, а благо держави важливіше за благо однієї людини.

Переоцінка цінностей, які відбулися у Новий Час були пов'язані зі спробою придушення особистості войовничим індивідуалізмом. Якщо Платон уважав себелюбність "найбільшим із зол", що руйнує поліс, то, за Гоббсом, "суспільство створюється... з любові до себе, а не до ближнього". Титулу найстрашнішого Гоббс надає смерті. Однак, атомізація соціуму не послабила тиску влади. Необхідність її невпинного розширення проголошується програмою виживання індивіда, острахом смерті і пристрастю до насолоди. "...Збільшення влади над людьми необхідне для самозбереження індивіду". "Природне право" захищати себе всіма можливими способами вважається, взагалі, невідчужуваним, оскільки метою зречення від права може бути лише "благом для себе", що дорівнює "збереженню життя" [3, 65].

Вимальовується зрозуміла перспектива: щоб вижити, необхідно опанувати світом, підкорити природу, навколишнє середовище та інші цивілізації, придушити все те, що не відповідає меті виживання (все "нераціональне"), у собі самому. Спільна діяльність – праця, гра, війна – припускає фізичний, економічний, ідеологічний примус. У людині розвивається потреба керувати і підпорядковуватися, вона вбудовується в соціальну ієрархію, говорить і пише від імені Бога, Батьківщини, Людства, Розуму, Природи, Істини, Справедливості... від імені Життя. Система відносин панування-підпорядкування безупинно відтворюється: влада втягує нас через процес буття, наказує нам бути, змушує нас хотіти існувати. Володарювання-буття постає лейтмотивом мислення і поведінки особистості, принципом організації суспільства, домінантою філософії, історії, культури, науки, релігії. Однак, чим більше намагалися обмежити смерть певними рамками, тим більше невловимою і всюдисущою вона поставала. Більше того, витіснена за межі соціальності, смерть почала пронизувати суспільство наскрізь, вона розчинилась у соціальних інститутах постмодерну [4, 38].

У сучасному суспільстві зберігається певна невизначеність між спекулятивно-філософською і соціологічною проекціями: тоді як філософи давно вписали смерть у формат "буття", соціологи лише роблять певні спроби осмислити її внутрішню, сутнісну умову соціуму (навіть у цих випадках ніякої конструктивної, політико-емансипованої чи духовно-визвольної місії за нею не визнають).

Одну з перших соціологічних інтерпретацій феномену смерті запропонував Г. Тард. Він підкреслив її процесуальний характер: "…соціальна смерть, так само як і соціальне народження, не відбувається в визначений час. Вони поширюються на досить значні періоди в часі" [5, 7]. Дж. Морено вважав, що феномен соціальної смерті індивіда виникає в результаті її неспроможності заміни елементів "соціального атому" – ближнього оточення особистості. На його думку, соціальна смерть сприяє передчасному старінню, хворобам і фізичній смерті. Підтримуючи веберовські "ідеальні типи" та опираючись на установки "метафоричного" підходу, російський філософ І. Левченко розглядає соціальну смерть як процес і результат самозаміни і/чи виключення соціального суб'єкту з життя соціуму, в значній мірі детермінуючи його власною культурою і станом соціального континіума. До головних ознак соціальної смерті І. Левченко відносить:

– втрату свободи (свобода виступає як повна самореалізація індивіда; відзначимо, що Р. Парк пропонував розмежовувати свободу: а) фундаментально-безперешкодного переміщення, що дозволяє пізнавати навколишній світ; б) конкуренції за місце в економіці; в) політичну; г) самовираження);

– особисту залежність в умовах станово-корпоративних структур рабовласницького і феодального суспільств;

– втрату соціальної ідентичності, що веде до неможливості самовираження індивіда в соціальному просторі і вироблення ним поведінкових стратегій, які необхідні для створення бажаних позицій (В. Ядов);

– відкидання суб'єктом норм, ідеалів, цінностей (базових, вітальних, інтеракційних, соціалізованих, смисложиттєвих та ін.);

– позбавлення чи відмову від суб'єктивності як можливості самостійно діяти в різних сферах громадського життя;

– забуття як "переклад" ("перехід") ім'я і образу суб'єкта із актуальної частини культури в потенційну [2, 27].

Згідно точки зору П. Бергера, яка, мабуть, і дотепер користується найбільшим авторитетом серед соціологів, філософія смерті розкриває аспекти, на яких ґрунтується соціальна реальність. Смерть руйнує картину світу, через яку індивід отримує мету, місце, зміст, ідентичність. Соціальна смерть як короткочасний чи стабільний стан може прослідковуватися на різних (мікро-, мезо-, макро-) рівнях соціального життя.

На мікрорівні феномен соціальної смерті – це результат втрати соціальних зв'язків між людьми, які становлять малі (референтні) групи. Мезорівень вказує на відмову соціальному суб'єктові в участі функціонування соціальних інститутів (державних, муніципальних, громадських, політичних та ін.) або вихід із спільнот (демографічних, етнічних, релігійних, професійних та ін.). Макрорівень соціальної смерті виражається в тому, що суб'єкт знаходиться поза громадським життям соціуму [2, 32].

Оскільки господарсько-економічна діяльність, державно-політична організація, церква, культово-релігійний устрій, сім'я, механізми формування населення, сфера благоустрою, множинність моральних норм, мистецтво, наука, система охорони здоров"я, освіти, сфери культури, види практики, незалежно від волі і пізнання людей, виступають каналами, формами, можливостями соціалізації смерті, то ввесь спосіб буття людини можемо розглядати як спосіб вмирання. В центрі його уваги постають елементи, які мають безпосереднє відношення до відходу людини із життя (клініка, інститут смертної кари, похоронні звичаї), на периферії — побічні відношення (наприклад, інститут спадкоємства майна, ритуали ініціації й одруження, а також виявлення танаталістичних імплікацій). Російський філософ В. Мінєєв вказує на ряд факторів, які здійснюють вплив на виникнення і розповсюдження феномену соціальної смерті: 1) історично складена совокупність ендоґенних та екзоґенних факторів смертності, а також обумовлена ними конфігурація так названих основних (початкових) причин смерті; 2) особливості процесу вмирання (демографічні показники, режим смертності, насильницько-ненасильницький характер кінечності, значення класової приналежності вмираючого); 3) просторова організація процесу (локалізація вмираючих вдома, лікарні, тюрмі); 4) порядок поступового виведення індивіда із соціальної сфери, що зменшує удар по системі і включає сегрегацію та маргіналізацію індивіда і, нарешті, соціальна смерть (М. Малкей визначає "соціальну смерть" як закінчення соціальної дії, припинення існування індивіда в житті інших; поняття запропоноване Б. Глейзером, А. Стросом та Д. Судновим, за теорією яких люди інколи вмирають соціально ще до того, як помирають клінічно (люди публічних професій: спортсмени, актори, моделі, співаки); 5) форми активної реінтеграції помираючих в соціальній системі (камікадзе, шахіди, робітники небезпечних підприємств); донорів (органи для потреб трансплантології, використання тіла пацієнтів, які перебувають в персистентно-вегетативному стані), наукових експериментів або релігіозних наставників в якості підневільних жертв); 6) сукупність засобів, які уповільнюють або пришвидшують процес вмирання (знищення хворих та немічних, пролонгаційні технології, лікарні для невиліковно хворих, медико-соціальний інститут "евтаназії"); 7) шляхи, форми, механізми встановлення і реорганізація соціальної структури, господарсько-економічних циклів, а також духовних процесів, які порушені внаслідок втрати смерті індивіда, способи підтримки розвитку суспільства, наслідування в сім'ї, порядок заміщення на виробництві, культурно-психологічна адаптація і реабілітація, ідеологія "соціального" безсмертя"; 8) принципи досягнення консенсусу у питанні статусу смерті та її легітимація (признання факту офіційними органами, державою, медичними закладами, церковною общиною, членами родини); 9) соціальна норма (ідеал) "природної смерті"; 10) режим планування часу, місця та способу відходу із життя; 11) способи узаконеного, правового позбавлення життя (військові дії, смертна кара, харакірі, відключення апаратів, жертвопринесення); 12) засіб для екстраординарного знищення населення (готовність групи до масового суїциду, спеціальні загони, концентраційні табори,

зброя масового знищення); 13) сфера постмортальних практик: поводження з тілом померлого, форми утилізації останків, похоронні ритуали і поминально-меморіальні практики, механізми, що виступають гарантом виконання волі покійного і забезпечення вирішення конфліктів між живими та мертвими; 14) закономірності, типи, конкретні особливості репрезентації смерті в суспільному та індивідуальному пізнанні, комплекс сприятливих в даному суспільстві уявлень про смерть ("здоровий глузд"), особливості самоідентифікації вмираючого, етапи формування мортального самопізнання (смертний – помираючий – термінально хворий – агонізуючий); 15) система державних закладів, які спеціалізуються на контролі за процесами вмирання (сертифікування, ліцензування, регістрація, моніторинг, планування); 16) особливі професійні та суспільні рухи (танатологічні асоціації, об'єднання прихильників евтаназії, освітні організації, рух за відміну чи у підтримку смертної кари, абортів, мисливських промислів); 17) "індустрія смерті", тобто вузька сфера економіки, яка пов'язана з соціалізацією смерті, комерційні структури (ф'юнеральний бізнес, кріоніка, трансплантологія і деякі сфери шоу-бізнеса) [3, 71–73].

Соціальна смерть включає два аспекти: речовий компонент (людське тіло, яке локалізує певним чином інфраструктуру, спецобладнання, спеціальні (наприклад, медичні) технології, матеріально-дієві акції, частину природного середовища) та спеціальні відношення між людьми як смертними так і вмираючими суб'єктами. Ці відношення постають, по-перше, між вмираючими та тими, хто залишається; по-друге, між людьми, які несуть утрату; по-третє, між ще не народженими та тими, що живуть тепер (але смертними), віртуальний зв'язок з померлими підтримується через живих (майбутнє покоління розглядається через призму конкретних чи абстрактних можливостей); по-четверте, засобами танатологічних відношень, де пов'язані будь-які індивіди, смертні істоти (нехай навіть і ті, що далекі від фінішної межі). Танатологічні відношення складаються об'єктивно, незалежно від волі і пізнання людей не завжди адекватно. Особливо правомірно стверджувати про танаталістичний аспект суспільного буття (що пронизує всі форми, сфери та рівні), історичний процес реалізується через діяльність взаємозамінюючих один одного індивідів. Заміна відбувається закономірно, в залежності від історичних особливостей, які склалися в процесі вмирання, який в концентрованому вигляді виражає рівень розвитку продуктивних сил в суспільстві, характер продуктивно-економічних, сімейно-шлюбних, ідеологічних стосунків, культурний тип, яких представляє собою органічне поєднання різнорідних елементів і не може виступати в ні структурі матеріального, природного, виробничо-економічних чи виробничо-технічних відносин. Особливості способу вмирання, які склалися в тому чи іншому суспільстві не можна зводити ні до технологічних, ні до формаційних, ні до цивілізаційних факторів.

Гіпотеза про історичні зміни танаталістичних відносин багато в чому зобов'язує: мається на увазі не тільки зміна ідей, але і соціальних інститутів, масштабність передбачуваних змін. Структурно-функціональні теорії фокусують увагу на ролі смерті у відтворенні соціокультурної системи, а також на встановлених механізмах порушеної системи, на її стабілізації. З позиції марксистських теорій випливає проблематика зміни політичного і економічного устрою, проблема соціальної нерівності (розподіл благоустрою, багатства, влади), з роллю ідеології як збоченої форми свідомості [4, 21].

Важливу роль при поясненні генезису у відтворенні танаталістичних відношень слід віднести посиланню на виникнення соціальної форми руху. Вона постає на базі високоорганізованого співтовариства кінцевих біологічних індивідів, і ця особливість позаісторично зникнути не може. Більше того, специфіка людського буття – трудова діяльність, мовне спілкування, свідомість, завжди діалогічні, – оскільки передбачають внутрішнє розщеплення суспільства. Тому, соціального індивіда правомірно розглядати як передумову і як продукт специфічно людський, перш за все матеріально-практичної, трудової діяльності. В подальшому, розподіл праці, суспільних функцій сприяє прогресу кінцевості індивідуальності. Оскільки конституювання соціального індивіда обумовлене його місцем в суспільному виробництві, потребами системи, особистість глибоко переплітається зі своїми суспільними функціями, і стрибкоподібне усунення його із системи (заміщення) стає оптимальним засобом здійснення прогресивних (з точки зору розвитку суспільного виробництва) змін. Смерть індивіда є фактором репродукції та еволюції будь-якого біологічного виду на планеті. Але, якщо у випадку біологічних видів мова йде про біологічний фактор, то у випадку суспільства, – про соціально-історичний. В живій природі процес обумовлений боротьбою за існування, змінними факторами і наслідуваністю, фізіологічними закономірностями розпаду. В соціумі відхід із життя характеризується соціальною цілісністю, економічними та політичними інтересами, ціннісними орієнтаціями (люди вкладають в події певний зміст, можуть сприймати смерть, відкидати чи уникати її будь-якою ціною, або йти на самопожертву) [3, 76].

Характер відносин, які складаються між людьми в зв'язку з їхньою смертністю, розкриває Е. Канетті і З. Бауман: "…Ми живемо через інших, і їхня смерть дає зміст нашому успіху: ми не померли, ми ще живі…Бажання довгого життя, яке грає таку велику роль в багатьох культурах, в дійсності означає, що більшість людей прагнуть пережити сучасників". Лише смерть іншого дозволяє

вважати власне життя успішним. Але це тільки на перший погляд. Адже будь-який успіх розрахований на сприйняття зі сторони інших. Тоді, Канетті і Бауман не звертають увагу на головне: трагедія людини, яка пережила всіх "сучасників" і здавалось би досягла максимальної можливості успіху, полягала б в одинокості, а звідси в позбавленні сенсу успіху.

Слід відзначити, що проблема формування соціального контролю над смертю набирає особливого значення в дослідженнях філософів: Жана Бодрійяра, Герберта Маркузе, Джорджа Батая, Мішеля Фуко та ін.

Жан Бодрійяр, говорячи про процес витіснення смерті із навколишнього середовища людини, зауважував: "Фундаментальний акт витіснення полягає не в витісненні безсвідомих інстинктів, якоїсь енергії чи лібідо, він не становить антропологічний характер – це акт витіснення смерті, і соціальний характер його в тому значенні, що ним здійснюється поворот до репресованої соціалізації життя" [1, 238].

Мішель Фуко також вважав, що саме сучасна влада намагається виключити смерть із усіх сфер громадського життя, зробити її присутність не помітною [6, 242].

В житті людини все взаємопов'язане, тому фактори соціальної смерті взаємообумовлені й ініціюють появу один одного.

Мартін Гайдеггер, роздумуючи про вплив смерті на людську самість, вважав, що смерть визначає людину в бутті і тим самим пробуджує в ній автентичність. Філософ Моріс Бланшо, говорячи про фізичну смерть індивіда, зауважував: "Смерть разом з нами здійснює у світі свою роботу: це вона олюднює природу, продукує існування до буття; вона – надлюдське, що існує в нас самих…" [17, 48].

Для Жака Дерріди смерть – це єдина екзистенційна ситуація, де найбільше проявляється суб'єктивність [4, 57].

На думку багатьох філософів XX століття, наша смерть здійснює значний вплив на формування нашої самості, суб'єктивності, тієї людської внутрішньої автономності, яку соціальна дійсність намагається взяти під свій контроль. Соціальна смерть розглядається як своєрідний період буття соціального суб'єкта. В соціально-історичному плані вона виконує різноманітні функції: а) смерть підвищує рухливість, мобільність соціальної структури, вносить елемент невизначеності в життя суспільства, відкриває шлях до вирішення соціальних конфліктів; б) смерть служить гарантом вільного морального вибору та творчої активності, оскільки створює простір, заповнений світоглядним, ціннісним змістом, а також підводить підсумок фізичного та морального впливу на особистість (розуміння неминучості кінця, що нібито неодмінно позбавляє життя змісту, насправді не завжди є обмежуючим, фрустраційним фактором, навпаки, воно може розкріпостити людину); в) смерть залишається сферою змістовної взаємодії (як в індивідуально-біографічному, так і в еволюційно-історичному плані) між соціальним і природно-природним, не лише обмежує можливості людини, але й обумовлює її конкретні особливості; г) смерть є засобом матеріального світу, суспільного буття, духовного та практичного освоєння, яке стимулює соціальний прогрес (танаталізація релігії, мистецтва, науки, політики та інших видів діяльності нагадує про космізацію, зухвалий бурхливий ріст знань у всіх суміжних галузях; проте, постає помилкова теоретична установка, відповідно до якої культурні інновації, пов'язані з освоєнням смерті, зводяться до опору відходу з життя, до спроб придушення страху перед небуттям; ґ) смерть забезпечує стабільність функціонування соціуму [2, 30; 3, 69].

Отже, смерть роз'єднує людей і здійснює єдність людства, що обумовлено соціально-біологічним відтворенням генерації, економічною діяльністю, культурою, ідеологією, владою, несе за собою розрив міжособистісних відносин з наступним встановленням на синхронному рівні (реорганізація зв'язків в групі, порушених внаслідок відходу) і на діахронному (збереження спадкоємності поколінь). Смерть несе розрив відносин панування-підпорядкування й разом з тим виступає необхідною передумовою, всеохоплюючої поляризації, засобом упорядкування і домінування, умовою історії. У зовнішньому плані вона виражає порушення рівноваги між суспільством і природою (між соціальною формою руху і її біологічними передумовами, між соціумом і середовищем; як на рівні окремого індивіда, так і на рівні групи), але в той же час служить способом відновлення рівноваги. Відношення до смерті проблематизує і діалектично підтверджує єдність тіла й душі, цілісність соціуму, єдність історії і сенс життя. Смерть може сприйматися не тільки як розпад, але і як воз'єднання з богом, природою, суспільством, самим собою, а значить – як ідеал, точніше, як сфера здійснення ідеалу. Смерть не тільки постає регулятором соціального життя як природного показника, але й корегує найважливіші сфери соціального і духовного життя суспільства.

Література:

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
2. Левченко И. Е. Феномен социальной смерти /И. Е. Левченко // Социологические исследования. – 2001. – № 6. – С. 22–31.

3. Минеев В. В. Социальные аспекты смерти: философско-антропологический анализ / В. Минеев // дис. на соискание научн. степени док. филос. наук : спец. 09.00.11. – М. : РГБ, 2005. – 413 с.
4. Мордовцева Т. В. Идея смерти в культурософской ретроспективе / Т. В. Мордовцева. – Таганрог : ТИУиЭ, 2001. – 60 с.
5. Тард Г. Социальная логика / Г. Тард. – СПб. : Социально-психологический центр, 1996. – 554 с.
6. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.

УДК 17.023.6:297

Черпіта Тетяна Миколаївна,
аспірантка кафедри етики, естетики
та культурології Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

ОСОБЛИВОСТІ ІСЛАМСЬКОЇ ЕТИКИ ТА ІСТОРИЧНІ ЧИННИКИ ЇЇ ФОРМУВАННЯ

У статті аналізуються особливості ісламської етики, що формується на основі ісламської релігії як невід'ємної основи життя мусульман. Розглядаються різні напрямки всередині ісламу та правові школи, які справили значний вплив на формування моральних цінностей та переконань в мусульманських суспільствах.

Ключові слова: *ісламська етика, шиїти, суніти, правові школи ісламу.*

The features of islamic ethics which is formed on the basis of islamic religion as an inalienable basis of muslim life are analysed. Different directions inside the islam and legal schools which made considerable influence on forming of etical values and persuasions on muslim societies are examined.

Keywords: *islam ethics, shias, sunnits, legal schools of islam.*

Питання про майбутній розвиток ісламського світу сьогодні перебуває у стадії руху і саме тому набуває актуальності. Сьогодні вплив ісламської релігії на життя всього світу є надто великим і його неможна недооцінювати. Збільшення кількості ісламського населення поза його культурним простором змушує науковців все частіше звертати увагу на проблеми, що виникають через замкненість таких спільнот, неможливість прогресивного трансформування моральних норм, відкидання усіляких проявів прогресу.

Все частіше виникає питання про ісламський шлях розвитку у сучасному світі. У пошуках нових шляхів розвитку ісламські лідери заглиблюються у власну релігійно-культурну історію, але водночас мають активно співпрацювати з іншими культурами з їхнім набором моральних цінностей та переконань. Тільки це надасть можливість мусульманам пристосуватися до викликів сучасності, а не залишатися в закритій системі своєї релігії. Водночас, щоб зрозуміти мусульман, знайти відповідь на виклик, що виникає на ґрунті протистояння культур, треба звернутися до релігії, етики ісламу, його моральних цінностей та переконань.

Серед дослідників даної проблеми варто зазначити, насамперед, класиків сходознавства: І. Гольдциера, Г. фон Грюнебаума, А. Кримського, І. Фільштінського. Серед сучасних науковців, які займаються вивченням ісламської культури та етики варто зазначити М. Хофмана, Ю. Кочубея, Р. Армура, А. Волкова, Г. Керімова, В. Лубського, М. Рибачука, М. Кирюшка та ін.

Сила будь-якої релігії, у тому числі й ісламу, укорінена в її моральності. Це пов'язано із природою людської свідомості, що є нерозривною єдністю відображення, сприйняття об'єктивної реальності (того, що є насправді) і суб'єктивного ототожнення або зіставлення цієї реальності з ідеалом (з тим, як треба), тобто з комплексом певних моральних установок.

Імперативне зіставлення суспільного і особистого, дійсного з ідеальним, окремого людського вчинку, здійсненого так, як треба робити, з тим, що однаково неминуче трапиться, стає джерелом і фактором активного морального виховання, моральною орієнтацією послідовників ісламу, кожний з яких якщо й може в силу людської слабкості діяти негідно, та принаймні не може не усвідомлювати цього.

Як відомо, іслам має ряд особливостей, що відрізняють його від інших монотеїстичних релігій, включаючи християнство. Одна з цих особливостей - спрямованість ісламського віровчення на впорядкування й освячення (сакралізацію) життя, яке регулює поведінку людини. Іслам не прагне

© Черпіта Т. М., 2010

перетворити людську природу й не протиставляє їй вищі цінності. У цьому розумінні він ближче, ніж інші світові релігії, до реальності, до земного життя, до повсякденного буття людини.

Іслам для його послідовників – це не тільки віра, але й спосіб життя. В етичному плані моральні норми, імперативи шаріату, основи ісламського права побудовані як такі, що не нав'язані ззовні, не виходять з висот божественної мудрості, що вчить і пропонує людині, як їй жити, а виростають з реальних можливостей і бажань людини, здатної зрозуміти й прийняти їх і розумом, і серцем. До того ж, ці нормативи виступають як універсальні правила життєвого устрою, незалежні від середовища проживання мусульман. А це досить важливо в адаптаційному плані, особливо тоді, коли середовище в історико-культурному, геополітичному, етнічному й іншому вимірах змінюється. Іслам виявляється здатним функціонувати в різні часи й у різних просторах, апелювати до тих сторін людських моральних цінностей, які можна вважати якщо не вічними, то принаймні стійкими константами людського буття, свідомості й морального кодексу. Ісламська релігія, визначаючи, що людина не завжди буде самоудосконалювати свою моральність, утримуючись від спокус, обмежила випадки, коли індивід зі слабким характером має боротися з ними. Тобто краще заборонити чи обмежити, ніж сподіватися на людську відповідальність.

В ісламській релігії немає аналогів християнським заповідям, які віруючий має запам'ятати та засвоїти. Немає поняття того особливого, праведного життя, що відрізняє праведників від інших смертних і визначає моральну дистанцію між ними. В мусульманській релігії фактично праведником вважається кожен правовірний, кожен член умми (мусульманської общини), а мораль – це власне те, чим повсякденно живе громада, забезпечуючи своє здоров'я, самовідтворення, захист та інші життєві функції.

Своєрідну людяність й водночас практичність ісламської етики відзначали багато істориків етичної думки. "Людину, яка хотіла би познайомитися з етикою Корану в компактному викладі, – писав А. Гусейнов, – чекає розчарування. Мухаммед не залишив ані свій Декалог, ані свою Нагорну проповідь. Він не створив моральної доктрини, етика немов розчинилася в його світогляді: у теоретичній частині вона збігається з вірою, у нормативній – із правом. Однак відсутність етики у звично європейському розумінні даного поняття (як особливої сфери знання й культури) не означає відсутності в Корані етики взагалі…" [2, 214] Мусульманська етика – це етика конкретних норм. Вона практична, її цікавлять не загальні підстави поведінки, а її предметний зміст, як і що треба робити не взагалі, а конкретно, щодня.

Коран, хоча й торкається багатьох сфер людського життя – від права до повсякденного побуту, не містить однак системи правил, на підставі якої можна було б вирішити нові проблеми. Однією з перших спроб знайти вихід із цього складного становища було звертання до висловлень Мухаммеда і до його вчинків, норм поведінки. Все це було зібрано, записано й склало Сунну Пророка. Сунна стала найважливішим доповненням до Корана, і в такий спосіб був істотно розширений базис, у якому можна було знайти відповіді на нові питання часу.

У Корані зазначено, що мусульманин має вірити в одного Бога (Аллаха) та його пророка Мухаммеда. Згідно з священною книгою, світ Аллаха, його справжня сутність і буття залишаються недоступними людині. Ісламський теолог Смаіль Балич, підкреслюючи розходження між ісламом і християнством, зазначає, що якщо біблійно орієнтована християнська теологія говорить не тільки про Бога, але й про Бога і людину, робить центральним це поняття, допускає персоніфікацію Бога в людині, персональне зближення Бога й людини, то Іслам рішуче викорінює зі свідомості віруючого найменшу думку про те, що яка-небудь частка людини може бути в Божественній неповторності [4, 52].. Отже, у всіх відносинах Аллах залишається трансцендентним, він живе в недоступному людському баченню світлі. Почуттєві, емоційно налаштовані поняття, розповсюджені в християнській теології, а саме – усвідомлення Бога люблячого, Бога, що є нашим батьком, в ісламській теології зовсім не мають місця. Вони рішуче витиснуті з Ісламу, оскільки небезпека словесного олюднення, антропоморфізації Бога, що ніяк не відповідає божественній величі, могла б перетворити Бога в одну з речей, в одне з явищ нашого світу, зазначає німецький вчений Антеє Петер.

Ісламська теологія наполягає на тому, що все визначає Аллах, але людина приймає на себе моральну відповідальність за скоєне. Якщо уявити собі який-небудь поганий вчинок, наприклад, вбивство, і розкласти його здійснення на окремі фази, то ми переконаємось, що для його реалізації потрібні були певні умови, наприклад, зброя повинна була б бути на місці й не дати осічки, вбивця мав би встигнути кинутися першим і т.д. А оскільки все у волі Аллаха, то він міг би організувати все так, щоб не допустити злочину. У зв'язку з цим постає питання: чи не несе Аллах провину за скоєний злочин? Заснована Аль-Ашарі школа сунітського Ісламу дає однозначну відповідь: хоч Аллах і надає силу реалізації плану, він не несе ніякої відповідальності за злий намір і його здійснення, тому що

тільки грішна людина робить це діяння й відповідає за нього. Отже, Аллах залишається поза будь-якими моральними докорами й осудами [7].

З погляду мусульман, Коран – це і є те Божественне одкровення, що приніс людям Пророк Мухаммед, до нього були послання від Бога, але неправильно передані та перекручені. Вважається, що пророцтва Мойсея й Ісуса при численних усних переказах і перезаписах набули помилкового змісту, який вкоренився в текстах священних книг і виявити його можна тільки в порівнянні зі справжнім Одкровенням в Корані. Отже, Коран – це останнє істинне Слово Боже, послане людям. А щодо більш пізніх претензій представити нове Божественне одкровення, як це робить, наприклад, релігія Бахай, то такі спроби є відступом від істини, тому з ними треба боротися.

Основні положення ісламської релігії розроблені, щоб захистити життя, віру, власність, нащадків. Це основа ісламського розуміння соціальної справедливості, у якому замовлення суспільної сфери обов'язково засноване на її підпорядкуванні Творцеві і повинно бути втіленням його турботи про усіх, кого він створив. Людина вбирає в себе цю основу щодня через стовпи Ісламу: салят (молитву), закят (милостиню), саум (піст) і хадж (паломництво) – дії, які є духовними, однак не позбавлені й соціальних наслідків.

У Корані знаходимо, що не в тім благочестя, щоб на схід або захід погляд свій звернути, а в тім, щоб увірувати в Аллаха, в Судний день, в ангелів його, в Писання Святе і в пророків; щоб із любові до Бога добром своїм, своїми грішми – як би ними не дорожив – ділитися з тим, хто близький по крові, з сиротою, з бідняком, з подорожуючим, з тими, хто потребує допомоги, і з рабами (для їхнього викупу). І по годиннику молитви робити, платити милостиню; скріплений договір виконувати; і стійким бути, і терплячим у нещасті й у стражданні своєму, в усі хвилини страху - так має чинити праведник, вірний Аллахові (Коран, сура 2:177).

Порядок молитви складається із чітко визначеної послідовності молитовних поз та рухів. Передбачені обов'язкові п'ять молитов в день. Перед молитвою віруючий має омити руки, ноги та обличчя причому без сторонньої допомоги. Під час молитви не можна спілкуватися, сміятися, займатися сторонніми справами, окрім самозаглиблення у молитву. Полуденну молитву в п'ятницю треба проводити у мечеті. Молитва – це не тільки акт наближення та спілкування з Творцем, вона виступає як приклад співтовариства і гармонії із віруючими, що функціонують як одне ціле. "Підносьте хвалу Богу в той час, коли засинаєте, та в час, коли прокидаєтесь. Слава Йому на Небесах та на Землі при настанні ночі та в час полудня" (Коран, сура 30:16–17).

Піст встановлюють на один місяць – Рамадан, в котрий Мухаммеду було послано перше одкровення. Мусульманський піст виражається у повному утриманні у світлу частину дня від їжі, води, всього, що здатне відволікти від зусиль, спрямованих на самовдосконалення. "Віруючі! Вам призначений піст… в певні числа… Місяць Рамадан – це той місяць, коли вам був посланий Коран, в керівництво людям, в пояснення керівництва та розмежування добра та зла. Хто з вас в цей місяць знаходиться вдома, той на протязі нього має дотримуватися посту" (Коран, сура 2:179–181).

Милостиня – закят – представляє собою регулярний, обов'язковий, пропорційний доходу внесок кожного дорослого, що має прибуток, до общини. Він направлений на підтримку бідних, знедолених, подорожуючих. Закят є обов'язковим для всіх мусульман. У Корані вказано: "Вам не досягти благочестя, поки не будете робити милостиню з того, що ви любите" (Коран, сура 3:86).

Паломництво – це хадж до святих місць мусульман – Медини, Мекки. Він здійснюється у визначений час та за певним обрядом, встановленим Мухаммедом під час його прощального хаджу у 632 році. Мусульмани, котрі не можуть здійснити хадж, можуть доручити це іншим, як правило тим, хто вже здійснив його хоча б раз у житті. Паломництво символізує рівність і ламання бар'єрів між націями, класами й мовами. У священній книзі мусульман записано: "здійснити свято… для Бога – обов'язок для людей, на тому, хто здатен здійснити подорож до Нього" (Коран, сура 3:91).

Близько до стовпів ісламу знаходиться джихад, який має декілька видів: джихад серця (боротьба з власними недоліками, хибами), джихад язика (дозвіл схвалення і заборона осудження), джихад меча (або газават – озброєна боротьба, яка має чітко визначені умови ведення). В. Юрчук зазначає, що джихад – це базальна концептуальна частина ісламу, і він по праву може вважатися шостим стовпом ісламської віри [5, 193]. Саме він найчастіше піддається неправильним модифікаціям. Як правило, джихад розглядають як ведення військових дій з однією ціллю – навернення невірних в Іслам. Це трактування використовують і зараз у своїх прагматичних цілях різні терористичні угрупування, при цьому не володіючи знаннями стосовно його істинного значення. Джихад дослівно означає "старанність, боротьбу духу з гріхом" [8, 50-51].

У VIII–IX століттях почали утворюватись різні напрямки – правові школи Ісламу. Це було пов'язано з тим, що Коран і Сунна не були достатніми для забезпечення правової основи суспільних

відносин. Потрібні були інші, додаткові правові джерела. Звісно, допомогти у певних конфліктних питаннях могли тлумачі Священного писання, але цілий ряд вчинків, дій, актів випадав зі сфери тлумачення, щодо них не було яких-небудь узагальнюючих вказівок, вони не знаходили одностайного визнання. До наших днів зберегли свій статус чотири мазхаби ("мазхаб" з арабської перекладається, як "користь або напрямок, релігійно-правова школа усередині суннітського Ісламу").

1. Ханафітська школа ісламського права склалася в Іраку в VIII столітті. Її засновником вважають Абу Ханифа, однак до її обгрунтування набагато більше зусиль, ніж сам засновник, доклали його учні Абу Юсуф Якуб та Мухаммед Аш-Шайбані. Свій розквіт ханафітський іслам переживає в IX–X століттях, коли його опорними пунктами стають середньоазійські держави Хорасан і Мавераннахр. У раннім середньовіччі ханафітська школа також широко поширилась у Північній Африці та у всьому середземноморському регіоні. В Османській імперії ханафітський мазхаб був проголошений державним. Особливість даної школи ісламу полягає у відносній терпимості до інакомислення й широкому використанні місцевого звичаєвого права, що склалося в різних народів у доісламский період. Це пояснює, чому ханафітський іслам охоче приймали кавказькі горці, тюркські кочівники й інші народи Євразії, що дорожили своїми патріархальними традиціями. Ця школа підтримувала толерантність щодо християн, іудеїв, заохочувалося в судовій практиці кияс (судження за аналогією) і рай (вільне індивідуальне судження). У наш час ханафіти переважають серед тюркомовних мусульман (Центральної Азії, Поволжя, Туреччини, а також зустрічаються в Афганістані, незначної групи в Сирії).

2. Ханбалітська правова школа одержала свою назву від імені імама Ахмада Ібн Ханбаля й склалася в IX столітті на противагу теологічній системі мутазилітів ("мутазиліти" з арабської перекладається як "відокремилися"). Згідно з вченням мутазилітів, віра має п'ять підстав: визнання Божественної справедливості, що має на увазі свободу людської волі; заперечення людиноподібності Аллаху; визнання невідворотності посмертних наслідків за вчинки під час життя; визнання проміжного стану між вірою і невірою, в якому опиняється людина, що зробила гріх; визнання необхідності творити те, що схвалюється, і стримуватися від засуджуваного. Доктрина мутазилітів при халіфах з династії Аббасидів на якийсь час (813–851) стала офіційним догматом халіфату. Правова система ханбалітів відрізняється крайньою педантичністю, ворожістю до будь-яких новацій, фанатичною суворістю вимог до дотримання обрядової й формальної сторін судочинства. Ханбаліти категорично відкидають будь-які спроби вільного тлумачення Корана й хадисів і лише у вкрай обмеженій мірі, у виняткових випадках допускають кияс та інджм (судження на основі проголошеної думки). Ханбаліти, які дотепер переважають у Саудівській Аравії, вважаються найзатятишими фанатиками серед мусульман. Саме на основі ханбалітського вчення в XVIII столітті склалася секта (рух) вахаббітів, що створили свою теократичну державу – емірат Неджд, який став ядром державного об'єднання Саудівської Аравії.

3. Малікітський мазхаб веде свій початок від середньовічної школи імама Маліка Ібн Анаса. Цей мазхаб також нетерпимий до спроб відверненого, умоглядного тлумачення Корана, вимогливий до дотримання формальностей, орієнтований на давні тексти й у вкрай обмеженій мірі допускає кияс і метод логічного висновку. Основне розходження між ханбалітським і малікітським вченням полягає не стільки в суті, скільки в географічній зоні поширення, що склалася під впливом історичних обставин. Опорними пунктами малікітського ісламу є Туніс, Алжир, Марокко, узбережжя Західної Африки.

4. Шафіїтський мазхаб склався на базі релігійно-правової школи Абу Абдаллаха Аш-Шафії. Спочатку він вкоренився в Багдаді й Каїрі, потім поширився в Мецці, Медині (в IX–X ст.) і поступово втягнув у свою орбіту досить широкий простір від Бухари й значної частини Хорасана в Центральній Азії до Сирії і Єгипту, де він довго зберігав пануюче положення. Шафіїтське вчення займає проміжне місце між, з одного боку, ханафітським, а з другого – ханбалітським і малікітським мазхабами. До останнього він ближче (і кияс і рай тут досить обмежені), хоч це не виключило епізоди і тривалі періоди загостреної боротьби між шафіїтами й ханбалітами у середньовічному Багдаді. У наш час шафіїтський мазхаб розповсюджений у Єгипті, Бахрейні, у Східній Африці [4, 10–11].

Виявлення даних правових норм визначило шлях розвитку ісламу, адже були вироблені ті морально-суспільні норми, що регламентують будь-які життєві ситуації й дозволяють знайти відповіді на всі нові питання, які ставило саме життя. Відповідне правове рішенням, або судження, називається фетва, його має право винести відповідний релігійний авторитет – муфтій. Він компетентний у винесенні рішень про сумісність або несумісність тих або інших дій із принципами Ісламу.

У країнах, де розповсюджений суніцький іслам, муфтій є найвищим авторитетом у релігійних справах, оскільки після скасування Мустафою Кемалем Ататюрком в 1924 році халіфату не залишилося нікого, хто був би явним повноважним представником мусульманської умми.

Стрімке поширення ісламу супроводжувалося процесом внутрішньої диференціації, що почався відразу ж після смерті Пророка Мухаммеда. Головний вузол протиріч виник навколо питання

про те, хто є спадкоємцем Мухаммеда. У 656 році спадкоємцем був проголошений Алі Ібн Абі Таліб. Після Абу Бакра, Омара й Османа, він був спадкоємцем Пророка Мухаммеда і вважається четвертим й останнім праведним халіфом. З Мухаммедом його зв'язували родинні узи: він був його двоюрідним братом, а згодом чоловіком його дочки. Після його смерті в 661 році нашої ери склалися дві різні концепції, які отримали визнання та істотно впливати на життя своїх адептів. Перша, сунітська, виходила з того, що спадкоємець (у перекладі з арабської – "халіф") є визнаним главою ісламської умми, при цьому його не можна вважати посланцем Бога. Друга, шиїтська, стверджувала, що тільки спеціальний посланець Бога – імам – може очолити умму й що таким імамом був Алі й надалі може бути тільки хто-небудь із його нащадків. Подальший хід ісламської історії показав, що серед всіх імамів (у шиїтському значенні цього слова) один тільки Алі займав престол халіфа. Із шиїтської точки зору це було порушенням божої волі, а ті, хто проголошував себе халіфами, не можуть вважатися легітимними правителями. Шиїти з тієї пори дистанціювалися від влади, і їхні версії й описи політичної історії, сформовані під впливом ідей іранського дуалізму в плані чорно-білої контрастної стилістики, зводилися до того, що світом правлять узурпатори влади, тоді як меншість вірних послідовників Алі і його нащадків відсторонено від участі у справах умми, однак вони вірять у те, що це положення буде виправлено. Згодом шиїти розкололися на безліч більш дрібних груп і підгруп, серед яких найбільш відомі зайдіти (послідовники Зайда Ібн Алі).

Як й інші групи шиїтів, зайдіти прагнуть до державотворення, на чолі якого стоятиме виборний імам з роду Алі. Не раз в історії їм вдавалося очолити народні заколоти й створити держави, що відповідають їхнім вимогам, наприклад, держава у Північній Африці (791–926). У питаннях ісламської догматики, що стосуються спадкоємця Мухаммеда, зайдіти займають проміжну позицію між суннітами й більшістю шиїтів. Як і сунніти, вони заперечують божественну природу імамату, однак вважають, що імамом може бути обраний тільки спадкоємець Алі, здатний захищати Іслам зі зброєю в руках. У сучасному арабському світі зайдіти переважають у Північному Ємені.

Ісмаїліти являють собою найбільшу секту шиїтського ісламу, що сформувалася в VIII столітті із середовища прихильників і послідовників імама Ісмаїла Ібн Джафара. Інша їхня назва "семерічники", яке пов'язане з тим, що останнім, сьомим імамом вони вважають сина Ісмаіла Мухаммеда ібн Ісмаіла й чекають його повернення. При цьому ім'я імама, визнаного ісмаїлітами, зберігалося в таємниці, і свою місіонерську й пропагандистську діяльність вони вели від імені схованого імама, існуючи як таємна, досить розгалужена організація. У багатьох країнах Азії й Африки ісмаїліти (точніше, численні секти, на які вони згодом розкололися: кармати, фатиміди, хакіміди, нізаріти, мусталіти) мали значний політичний успіх (у Магрибі в X-XII століттях правила династія Фатимідів) і значне число прихильників. Частина ісмаїлітів у політичній боротьбі застосовувала методи терору. Імаміти, що визнають дванадцять імамів з роду Алі, мають найбільше послідовників в Ірані, Афганістані й інших країнах. [4, 42–46]

Виходячи із зазначених вище внутрішніх диференціацій серед мусульманського населення, не можна не наголосити на їхньому розмежуванні, відокремленості та подекуди навіть конфронтації. Коли мова заходить про єдність мусульманського світу та його наступ на християнський світ, стає очевидним той факт, що такий умовивід просто абсурдний. Звісно, не можна відкидати єдність турецького населення в Німеччині чи алжирського у Франції. Небезпечною за наслідками може стати зростаюча дистанція від європейських філософських ідей та від європейської культури як один з чинників єдності мусульманського світу в Європі. Багато мусульман мають найбільші упередження проти західної музики і проти західного образотворчого мистецтва, оскільки воно порушує заборону Корана на зображення людей та їхніх тіл, а при зображенні оголеного тіла переходить, з ісламської точки зору, усяку міру сорому й поваги до моральності.

Якщо говорити про так звану ісламську діаспору, національний характер більшості об'єднань (наприклад, марокканських, турецьких, іранських) кидається в очі, тоді час як про яку-небудь релігійну диференціацію між шиїтами (близько 10 % всіх мусульман) і сунітами (переважна більшість мусульман – приблизно 90 %) або усередині сунітського Ісламу між послідовниками різних напрямків (правових шкіл) як основу для створення різних об'єднань не може бути й мови. Як зазначив Кліфорд Гірті, іслам у такій же мірі універсальна релігія, як форма життя, що має регіонально-культурний відбиток. Віра, навчання, як і богослужіння арабською мовою, є загальними для всіх мусульман, але релігійні звичаї, традиції, обряди, напроти, мають ясно виражені риси регіональних культур, що дозволяє, приміром, відрізнити турецький іслам від індійського або індонезійського. У цьому криється причина того, чому мусульмани турецького походження в західноєвропейській, так званій ісламській, діаспорі воліють створювати власні тюрко-ісламські об'єднання, замість того, щоб шукати загальні форми єднання з мусульманами з інших культурних регіонів, наприклад, з арабами або вихідцями з Індії, і це стосується всіх інших груп мусульман.

Все сказане вище свідчить про те, що нині мусульмани – більш ніж за всі останні сторіччя – перебувають у стані пошуків свого власного шляху. Ці пошуки ще більше прискорюються й стимулюються обставинами, які пов'язані з економічними проблемами, труднощами, які виникають через швидкий приріст чисельності мусульманського населення, із професійними установками й інтересами молодих поколінь, нарешті, з тим, що імпортовані з Європи чи США моделі суспільного розвитку (такого типу, як націоналізм, соціалізм, капіталізм) показали свою непридатність для функціонування в самому мусульманському суспільстві.

Яким шляхом піде розвиток ісламського світу – це питання має величезне значення для тієї частини людства, що не належить до мусульманського світу, оскільки він стає важливим політичним й економічним фактором для всієї земної кулі. До цього додається й та обставина, що згодом усе більше число мусульман буде проживати за межами власного мусульманського культурного простору, і їхні долі виявляться безпосередньо пов'язаними з долями тих, з ким вони будуть жити поруч.

Іслам значно впливає на суспільне й політичне життя різних країн і народів, проявляючись у різних сферах людського життя, визначаючи моральні й духовні цінності. Етика ісламу всебічно відбивається на психології, менталітеті й життєвому устрої народів, що сповідують іслам

Безумовно, переважна більшість мусульман прагне до мирного життя, однак їх уявлення про шлях до цієї мети сильно відрізняється від уявлень немусульман. Ці розбіжності значною мірою визначать характер і напрямок дискусій серед мусульман і немусульман у найближчі десятиліття.

Література:

1. Беляев Е. А. Мусульманское сектанство / Евгений Александрович Беляев. – М. : Прогресс, 1957. – 128 с.

2. Гусейнов А. А. Великие моралисты / Абдусалам Абдулкеримович Гусейнов – М. : Республика, 1995. – 351с. – Указ. имен: с. 343-345. – ISBN 5-250-02541-2.

3.Коран [пер. Крачковского И. Ю.]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2009. –537с. [6] с. : ил. – ISBN 978-5-222-14958-4.

4. Петер Антее. Ислам в современном мире. Ислам в Евразии: современные этические и эстетические концепции суннитского Ислама, их трансформация в массовом сознании и выражение в искусстве мусульманских народов России ; ред. М. В. Иордан ; [пер. Червонная С. М] / Петер Антее — М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 516с. – С.2–58. – Библиогр. в конце ст. – ISBN 5-89826-071-4.

5. Ислам [сост.В.В. Юрчук]. – Минск : Современное слово, 2006. – 288с. – ISBN: 985-443-405-2.

6.Ислам от А до Я : справочник [сост. А.А.Савинов]. – Москва : АСТ: Восток-Запад, 2007. – 312 с. – ISBN 978-5-17-046826-3.

7. Алескеров С. Великий парадокс или два почерка в Коране: Коран для русскоязычных плюс комментарии [Електронний ресурс] / Самир Алескеров // Журнал "Самиздат". – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/a/aleskerow_s/llllll.shtml.

8. Ислам : краткий справочник. – М, 1983. – С. 50–51.

УДК 321.379.8

Шевченко Марина Іванівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО ЗЕМЛЕРОБСТВА У "ЗАГАЛЬНОРОСІЙСЬКИХ" МОДЕРНІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ (друга половина XIX – початок XX ст.)

У статті аналізується культура українського землеробства та її позитивні тенденції в "загальноросійських" модернізаційних процесах другої половини XIX – початку XX ст.

Ключові слова: *землеробська культура, модернізація, екологія, обряд.*

It is telles in the article about the culture of ukrainian arglicultural and it's positive tendencies in "all-Russian" modernizational prosses in the second part of XIX, the beginning of XX century.

Keywords: *arglicultural, culture, modernization, ecology, ritual.*

© Шевченко М. І., 2010

За роки незалежності значно зріс інтерес українців до національної культури та історичної спадщини. Українці – народ високорозвинутої землеробської культури, який упродовж віків нагромадив величезний досвід раціональної, гармонійної й ефективної взаємодії з природним середовищем. Народні знання, під якими в етнографії "прийнято розуміти позитивні знання людності, головним чином селянства, набуті з життєвого та виробничого досвіду", передавалися з покоління в покоління, бувши "здебільшого об'єктивним відображенням явищ природи та правильних відповідних дій людини" [2, 429]. Скарби народних знань українців з агротехніки, агрономії та метеорології складають цілісний комплекс, що органічно поєднується із землеробською міфологією, забезпечуючи екологічність користування природними ресурсами (засмічувати водойми, недбайливо ставитись до землі, рослин, тварин тощо – гріх).

Мета статті полягає в тому, щоб виокремити позитивні тенденції модернізаційних процесів означеного історичного періоду, розглядаючи їх в культурологічному аспекті.

Характеризуючи історію нашого народу, О.Субтельний у праці "Україна: історія" відзначив два "вирішальних моменти": "відсутність держави та наявність панування неукраїнців у процесі модернізації", що зумовило "надзвичайно швидкий і травматичний спосіб" провадження цього процесу й донині, на думку дослідника, збережений "певний поділ між українським і модерним" [8, 15–16].

Серед праць, присвячених модернізаційним процесам у землеробській культурі українців другої половини XIX – початку XX ст. вирізняються, зокрема, розвідки М. Якименка, М. Шевченка, а також дана проблематика частково розглядається у дослідженнях російських учених В. Данилова та Л. Данилової.

Характеризуючи досвід народної метеорології, В. Горленко, В. Зінич та Г. Скрипник у нарисі "Традиційні народні знання" підкреслюють зв'язок метеорологічних народних знань зі світоглядною сферою: "Народні метеорологічні знання українців у всій сукупності їх проявів як в господарській, так і у світоглядній сфері, міфології та звичаєвообрядовій практиці узасаднені на розумінні циклічності природних явищ, усвідомленні взаємозв'язку і взаємовпливу людини й природи, землі та Всесвіту" [2, 438]. Поєднання практичних народних знань зі світоглядними установками сформували пантеїстичні уявлення селянства про природне середовище як сферу священного, визначили основу екологічної свідомості, до певної міри гальмували негативні наслідки технічного прогресу.

Скасування кріпосного права лише частково вирішило надзвичайно гостре у всебічно відсталій Російській імперії "селянське питання": давши селянам волю, царський уряд залишив левову частку земельного фонду у власності поміщиків; не відбулося сподіваного зрівняння селян з іншими станами суспільства; звільнивши хліборобів від кріпосної залежності, імперське законодавство залишило їх залежними від сваволі корумпованих чиновників і т.д. Українське селянство було поставлене в нерівне становище навіть у порівнянні з "великоросійським": якщо в етнічній Росії земля була розподілена між селянами приблизно порівну, то згідно з "Малоросійським положенням" українські селяни були штучно поділені на "тяглових", яким належали "повні" наділи, й "піших", які одержали удвічі-утричі менші земельні ділянки; реформи 1861-го року санкціонували й існування безземельного селянства ("городників" і "бездомників") [3, 390].

Реформування земельних відносин у середині XIX – на початку XX ст. здійснювалось "згори", формально, без урахування особливостей традиційної культури українців і природних умов. Так, під час проведення столипінської аграрної реформи, започаткованої царським указом від 9 листопада 1906 року, не враховувались принципові відмінності між "общинною Росією" та "подвірною Україною", – українському селянству нав'язувалась переважно хутірська (відрублена) форма землевпорядкування, що створювало проблеми "далекоземелля", водопостачання (хутори, зокрема в засушливих південних степах, віддалені від водних артерій, були нежиттєздатні) тощо. Внаслідок реформування, здійсненого бюрократичними волюнтаристськими методами, порушувалась культурна цілісність сільських громад, зріс потік переселенців з України на територію Азіатської Росії.

На думку ряду західних дослідників, наприкінці XIX ст. в Росії виник своєрідний "культ модернізації", що "виправдовував будь-яку акцію, котра мала на меті виставити селянина як "застаріле явище", – задовго до того, як історія або закони економічного розвитку могли це зробити" [4, 21]. Радикальність проведених "зверху" реформ, зокрема й столипінської, була однією з вагомих причин їхньої неефективності. Так, запровадження ферм (у 1915 році їх було в Україні близько 75 тисяч) не дало очікуваного результату: "…Рівень розвитку відрубної системи на 1917 р. був явно недостатнім для того, щоб здійснити на селі очікувані перетворення. (…) Від реформ остаточно відмовилися напередодні 1917 р., серед головних наслідків котрих згадаємо "чорний перелік" – стихійне захоплення панських земель, активне відновлення громад і зникнення багатьох із нещодавно створених ферм" [4, 22]. Причини аграрної відсталості пореформної Росії загалом полягали не в кількісному вимірі

земельних ділянок, які дістало селянство після звільнення, – середня площа селянської ділянки досягла в 1877 році у Європейській Росії 14 га, тоді як у Франції в той самий час розмір селянських і панських ділянок був суттєво менший – 3,6 га (три чверті французьких господарств володіли менш, ніж двома гектарами) [4, 19]. Корінною причиною відсталості були неефективні методи обробітку землі: "Кількість землі була невідповідна примітивній техніці її обробітку, а до того ж постійно діяв такий фактор, як зростання сільського населення" [4, 20].

Незважаючи на несприятливу соціально-економічну ситуацію, традиційна землеробська культура українців довела свою життєздатність, виявивши здоровий імунітет стосовно негативних зовнішніх впливів, а також здатність до саморегуляції та модернізації, що забезпечило адекватність її реакцій на нові суспільно-економічні й екологічні виклики. Відміна кріпацтва відкрила можливість удосконалення і методів обробітку землі, чим скористалося українське селянство, виявляючи як сприйнятливість до технічного прогресу й інновацій у різних сферах землекористування, так і раціональний консерватизм у культурно-екологічному аспекті господарської діяльності.

В Україні активно розвивалися всі галузі землеробства: хліборобство, городництво й садівництво. Зокрема, показовою є модернізація традиційного садівництва. Як відзначає М. Боровський у "Вступному слові" до праці канадського вченого І. Розгона "Володимир Л. Симиренко", "…серед нашого народу виробилися справжні аматори садівництва, які своїм досвідом доходили до вершин технічного знання і практичного уміння в цій галузі" [7, 11]. Садівниче мистецтво передавалося від покоління до покоління, тож природно, що в Україні з'явилася династія вчених-садівників Симиренків, творчий геній яких відіграв видатну роль у розвитку садівництва "не тільки України, а й усього Сходу Європи": з розсадників Симиренків у Млієві протягом двох століть розходився посадковий матеріал високоякісних овочевих (тут – фруктових – М. Ш.) культур по садах України, Криму, Поволжя, Передкавказзя та інших районів колишньої Росії" [7, 13].

Вагомим був внесок Симиренків й у вітчизняне цукровиробництво, вибуховий розвиток якого у другій половині XIX ст. зумовив освоєння селянством цукрового буряка, що став плантаційною рослиною і новою, відтоді – невід'ємною складовою землеробської культури нації.

У середині XIX ст. майже повністю вийшли з ужитку архаїчні екстенсивні системи хліборобства – вирубно-вогняна й переліг (залишки першої збереглися тільки на Поліссі, що зумовлювалось наявністю великих лісових масивів, залишки другої – в лісостеповій зоні й також на Поліссі). Після відміни кріпацтва активно вдосконалювалась панівна в українському сільському господарстві система – трипілля, котра забезпечувала відновлення родючості ґрунтів шляхом удобрювання, а не лише "відпочинку". Це значно збільшувало родючість ґрунту й, за висновком С.Павлюка у праці "Традиційне хліборобство України: агротехнічний аспект", "знаменувало нову епоху в розвитку системи рільництва" [6, 39]. Наприкінці XIX ст. дедалі активніше застосовувалося багатопілля – "найпродуктивніша і найраціональніша форма хліборобського господарювання" [2, 82].

Зазнав змін асортимент культивованих в Україні рослин. Після того, як у першій половині XIX ст. були розорані причорноморські й приазовські степи, панівною культурою на Півдні стала пшениця, набувши значення товарної культури. Ряд сортів пшениці народної селекції послужив основою для виведення нових продуктивних сортів не лише в Україні, а й у США, Канаді, Англії та деяких інших країнах світу. Зокрема, вивезене 1905-го зі Старобільського повіту на Харківщині пшениця сорту "Харків" до 30-х років XX ст. користувалася великою популярністю у США [2, 83].

У другій половині XIX ст. знайшли подальший селекційний розвиток завезені у XVIII ст. з американського континенту культури, зокрема, соняшник, що став плантаційною товарною культурою після винайдення способу одержання соняшникової олії, а також картопля, вирощування котрої набула промислового значення, перетворивши цю культуру на "другий хліб" [2, 83]. Статусу товарних культур набули помідори, баклажани, перець, дині й кавуни (зокрема, херсонські кавуни продавалися не лише в містах України й Росії, а й експортувалися до ряду зарубіжних міст – до Варшави та ін.) [2, 84].

Активно вдосконалювалися знаряддя хліборобської праці, зокрема, традиційний український плуг (відомий також під назвами "малоросійський" "новоросійський", "степовий" та ін.).

Плуг, рало й соха активно використовувалися в господарській діяльності українців із часів Київської Русі [2, 430]. Упродовж пізнього середньовіччя відбулася "локалізація орної техніки": "Більшість території України перетворюється на зону орного обробітку ґрунтів плугом, сохою і ралом, тоді як на білоруських та російських землях переважає оранка сохою" [1, 1034]. При цьому в Україні, залежно від природно-ботанічних умов, використовували різні – великі й малі – плуги та різні типи сохи й рала. Досвід українського селянства постійно збагачувався у взаємодії з господарським досвідом інших народів. Так, поєднання в умовах Півдня виробничого досвіду українських селян і німець-

ких колоністів (які спершу використовували так званий рейнський плуг, але, зрозумівши його неефективність в нових умовах перейшли на місцевий) "з часом вивело український плуг у ряд найдосконаліших орних знарядь" [1, 1033]. Важливо підкреслити, що головні знаряддя обробітку землі на українському ґрунті постійно модернізувалися, вдосконалювалися.

На базі народного досвіду в Україні розвивалося фабричне плуговиробництво, ставши результативним напрямком підприємницької діяльності. Не тільки поміщики, а й заможне та середнє селянство використовувало широкий набір знарядь обробітку ґрунту й переробки сільгосппродукції – традиційні, модифіковані й фабричні плуги різних типів і марок, народні й фабричні культиватори, підгортальники, просапники, косилки, молотарки, вітряки, млини, до узвичаєного ряду яких наприкінці XIX ст. додалися парові млини. Слід наголосити, що вітчизняні й зарубіжні підприємці-виробники знарядь праці (заводи "Акай", "Брати Донські", "Франц і Шредер", "Ельбор" та ін.) чутливо враховували народний досвід. Його використовували у своїх інноваційних проектах такі відомі закордонні фірми, як німецька Сакка, англійська Рансома, Сімса і Геда та ін. [2, 88].

Наведені факти спростовують вкорінені в офіційній радянській науці й популярній літературі твердження про безнадійну відсталість українського сільського господарства у дожовтневий період. Наприкінці XIX ст. землеробська техніка в Україні "досягла загальноєвропейського рівня" [2, 96]; долаючи труднощі, прогресувало й усе сільськогосподарське виробництво, що спиралося на віковій досвід народу й уміло засвоювало приступні в контексті загальної виробничої ситуації світові інновації. Це засвідчує продуктивність традиційної хліборобської культури українців, її органічну здатність адаптуватися до умов капіталістичного виробництва й адекватно відповідати на виклики часу.

Орест Субтельний у праці "Україна: історія" правомірно відзначає вирішальну роль благодатного природного середовища в формуванні специфічних рис культури й ментальності українців: "Неосяжні смуги чорноземів, що за площею та родючістю – серед найзначніших у всьому світі., лишили відбиток на населенні краю. Власне, саме на території України розвинулися найбільш ранні землеробські цивілізації Європи. І до зовсім недавнього часу землеробство було символом українського способу життя" [8, 19]. Природні умови значною мірою визначили відмінності в ментальних характеристиках українців і росіян, причому, на думку дослідника, суворий клімат і неродючі ґрунти зумовили більшу активність російських селян у процесі модернізації: "Вплив родючих ґрунтів України на її жителів особливо вражає у порівнянні з відбитком, що його наклали на селян сусідньої Росії її убогі землі. На російській Півночі неродючі піщані ґрунти, суворий клімат і короткий вегетативний період – принаймні на місяць коротший, ніж на Україні, – все це змушувало російських селян об'єднати ресурси для спільної обробки землі. Зате на Україні куди більшого поширення набуло одноосібне господарство. Ці розходження зумовили появу суттєвих відмінностей у ментальності, культурі та суспільно-економічній організації двох споріднених народів. І вони ще більше поглиблювалися в умовах низької врожайності, що з часом змушувало російських селян шукати кращого життя в містах. Водночас українські селяни лишалися в своїх ідилічних і разом із тим архаїчних селях" [8, 19–20].

Російське селянство справді активніше, ніж українське й західноєвропейське переселялося до міст, що відзначає і англійський дослідник Р. Конквест: "…Вони (російські селяни – М. Ш.) значно частіше, ніж у більшості західних країн, переселялися до міст, де наймалися на сезонну працю теслями, будівельниками, фабричними робітниками, торгівцями тощо. В північних районах етнічної Росії, де сільське господарство не було спроможне забезпечити людям засоби для існування, майже всі селяни займалися побічними роботами – відхідними промислами, що в середньому давали 44% їхнього заробітку. (…) В 1912 р. 90% господарств Московської губернії займалися побічними сільськогосподарськими роботами, а наприкінці першого десятиліття XX ст. селяни володіли третиною всіх торговельних і промислових підприємств Москви; вони ж таки становили найчисленніший прошарок серед ремісників або робітників підприємств (за винятком текстильного виробництва)" [4, 20].

Беззаперечність того, що російське селянство частіше, ніж українське втрачало зв'язки із землею (це позначилося й на його обрядово-звичаєвій культурі, значний сегмент якої під кінець XIX ст. складала міська "низова" культура), на нашу думку, аж ніяк не свідчить про більшу ментальну відкритість до модернізаційних процесів. Вагомі факти, що підтверджують цю думку, дає російська художня література, зокрема, проблемний твір М. Лєскова "Загон", написаний у 1893 році. Характеризуючи "відособлену" російську державу як своєрідний, закритий для світу "загін", письменник, зокрема, стверджував: "Відсталість росіяни… усвідомлювали у всьому; але над усе були здивовані тим, що ми відстали від західних людей навіть в мистецтві обробляти землю. Ми мали тверду впевненість, що в нас "житниця Європи", й раптом у цьому довелося засумніватися. Люди ясного розуму вказували нам, що російське хліборобство надзвичайно погане і в тому разі, якщо не покращає, це може загрожувати Росії лихом. Причини цього вбачали в тому, що наші селяни обробляють землю дуже старими й поганими

знаряддями й ні з чим кращим з огляду на свою дикість і неосвіченість упоратись не вміють, а якщо дати їм добрі речі, то вони зроблять з ними те, що робили з бісером згадані в Євангелії свині (Мф. VII, 3)" [5, 257]. Ці невтішні висновки М. Лєсков ілюструє прикладами з життя середини XIX ст., зокрема, реальним фактом відмови орловських селян, переселених на цілинні землі нижнього Поволжя, користуватися модерним, зручним у роботі англійським плугом. Випробування цього плуга під час польових робіт наочно довели його переваги "не тільки перед великоросійською "колупалкою" (дерев'яною сохою – М.Ш.), а й перед важким малоросійським плугом" [5, 259], однак селяни категорично відмовилися від модерного плужка. "Справу "колупалки" було виграно і такий стан речей залишається й донині", – резюме письменник (тобто, до кінця XIX ст. – М. Ш.) [5, 26]. Із контексту твору виглядає, що орловські селяни загалом прихильніше ставилися до "малоросійського", тобто, українського плуга, однак використання його унеможливлював дефіцит волів.

Як показано в попередньому тексті статті, протилежну картину бачимо в українському селі середині XIX – початку XX ст., де загалом з ентузіазмом впроваджувалися технічні новинки як фабричного, так і традиційного селянського виробництва. Це дозволяє поставити під сумнів тезу О. Субтельного: "Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. саме українці були взірцем модерності для росіян, а не навпаки, як це мало місце згодом" [8, 15]. Новітні дослідження українських учених, зокрема, інтегровані в таких академічних виданнях, як двотомна "Історія українського селянства (Т.1) та "Історія української культури у п'яти томах" (Т.3 і Т.4, Ч.1), неспростовно доводять, що й у другій половині XIX – на початку XX ст. українське селянство, виявляючи порівняно більшу відкритість до інновацій у галузі сільськогосподарської техніки й новітніх європейських методів обробітку землі, до певної міри можна розглядати як "взірець модерності" щодо сільськогосподарських регіонів етнічної Росії. При цьому в селянському середовищі України дбайливо оберігалися традиції національної обрядовозвичаєвої культури. В її основі – культ Матері-Землі, який визначав шанобливе ставлення до всієї природи, прагнення вести господарську діяльність у гармонії з оточуючим середовищем, що належить до визначальних характеристик української ментальності. Це підтверджують і розпочаті у другій половині XIX ст. етнографічні дослідження, котрі підняли цілі пласти емпіричного матеріалу, що об'єктивно характеризує ментальні особливості, побутову й господарську культуру українського селянина.

Скасування кріпацтва й аграрні реформи, проведені царським урядом у другій половині XIX – на початку XX ст., не виправдали надій селянства: воно не одержало достатньої кількості землі й тих громадянських прав, на які сподіватися як найчисленніша суспільна верства Російської імперії.

Попри несприятливу соціально-економічну ситуацію, в пореформеній Україні активно розвивалися всі традиційні галузі землеробства, причому системи обробітку землі, сортимент сільськогосподарських культур і знаряддя праці, які використовувало заможне й середнє селянство наприкінці XIX ст., досягли загальноєвропейського рівня.

Спираючись на багатовіковий досвід раціонального, ефективного й екологічного землекористування, а також засвоюючи світові інновації, традиційна хліборобська культура українців довела свою життєздатність в умовах капіталізації сільськогосподарського виробництва, що спростовує вкорінені в радянській науці висновки про безнадійну відсталість українського селянства й занепад традиційної господарської культури в пореформений період.

Література:

1. Історія української культури [у п'яти томах].

– Т. 3 : Українська культура другої половини XVII – XVIII століть [передм. В. А. Смолій]. – К. : Наукова думка, 2003. – 1246 с.

2. Історія української культури [у п'яти томах].

– Т. 4, кн. 1 : Українська культура першої половини XIX ст. [передм. Г. А. Скрипник]. – К. : Наукова думка, 2008. – 1007 с.

3. Історія українського селянства : нариси в 2-х томах.

– Т.1 [передм. В. А. Смолій]. – К. : Наукова думка, 2006. – 632 с.

4. Конквест Р. Жнива скорботи: Радянська колективізація і голодомор [пер. з англ.] / Роберт Конквест. – К. : Либідь, 1993. – 384 с.

5. Лєсков Н. С. Левша; Рассказы / Н. С. Лесков. – Л. : Художественная литература, 1977. – 384 с.

6. Павлюк С. П. Традиційне хліборобство України: агротехнічний аспект / С. П. Павлюк. – К., 1991. – С. 39.

7. Розгін І. Володимир Л. Симиренко [передм. М.Боровський]/ І. Розгін // Українська Вільна Академія Наук ; серія "Українські вчені", ч. 8–9. – Вінніпег (Канада), 1959–1960. – 80 с.

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 7.01:392.5(477)(091)(043.3)

Матушенко Валерій Борисович,
кандидат культурології,
доцент кафедри режисури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
Заслужений працівник культури України

АНАЛІЗ СУЧАСНОГО СТАНУ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

У статті досліджено сучасний стан української традиційної весільної обрядовості і зроблено висновок, що теоретичні здобутки та надбання ні в якому разі не повинні бути відірвані від практики. Тобто, потрібно проводити широку агітацію серед різних верств населення України, зокрема, серед молоді, про перевагу проведення весільних свят із застосуванням найкращих традиційних звичаїв. А засобам масової інформації, установам освіти та культури треба показувати глибину та багатство українських обрядів, їх прихований сакральний та прагматичний зміст, які були накопичені не одним поколінням українців і повинні передаватися та розвиватися далі, тому що в іншому випадку їх чекає забуття, а український народ може нівелюватись як нація.

Ключові слова*: українське весілля, обрядовість, театралізація, обрядово-ігрове дійство, проведення свят, традиції, установи освіти і культури.*

In the scientific article explores the current state of Ukrainian traditional marriage ceremony and concluded that the theoretical achievements and achievements in any case should not be divorced from practice. That is, to conduct extensive propaganda among different segments of the population of Ukraine, particularly among youth, the advantage of weddings using the best traditional practices. And the media, educational and cultural institutions to show the depth and richness of Ukrainian rites, disguised their sacred and pragmatic content, which were not accumulated by one generation Ukrainian and must be transmitted and to develop further, because otherwise their oblivion awaits our people and leveling as a nation.

Keywords: *Ukrainian wedding ritual, theatricalization, ritual-game action, the holidays, traditions, institutions, education and culture.*

Досліджуючи весільні урочистості різних верств населення, автор дійшов висновку, що весільна обрядовість кожного етносу – це частка творчого надбання людства. Функціонування її у сільському середовищі та видозміни в міському сприяють культурі спілкування і протистоять денаціоналізованій буденності. Навіть тоді, коли народні свята й обряди зазнають під впливом часу й обставин значної трансформації, а часом і забуття, справжні духовні цінності й компоненти цих свят оживають, як трава навесні, не зникають безслідно. Зі сфери традиційного побуту вони переходять у сферу мистецтва, професійної творчості провідних ведучих, співаків, музикантів.

Весільна обрядовість українців становить синкретичну єдність, цілісну систему, в якій споконвіку взаємодіяли народне мистецтво, пісні, танці, народні вірування, а також магічні засоби, церемонії по відверненню зла і забезпеченню добробуту й щастя, народні звичаї, етикет, гостинність, сміхова й ігрова культура. З часом відбулася зміна мотивації в обрядовості з магічної на ігрову й розважальну, але десакралізація обряду не позбавляла його важливої комунікативної функції. Природна необхідність обміну почуттями, переживаннями викликана самою природою людини, а етнічна культура створила такі виразні форми зовнішнього вираження цих почуттів, що вони існують і сьогодні.

І саме в цій сфері важливо зберегти традиції для подальшої життєдіяльності етносу. Адже людина дуже збіднює сімейні урочистості, зокрема весільний обряд, уникаючи пісенного супроводу, атрибутики, символів вираження події, народних звичаїв, обрядів, які мають багатовікову історію. Уніфіковані форми культури стають бідними за змістом і вербальним виразом. А відтак стає

© Матушенко В. Б., 2010

малоцікавим сам етнос для інших народів, бо, втрачаючи свою етнічну самобутність, він втрачає себе як етнічну спільноту.

В результаті здійсненого наукового дослідження, ми обґрунтували думку про те, що незнання своєї культури породжує збайдужіння, інфантильність, низький рівень національної свідомості, а це призводить до серйозних проблем економічного й духовного рівнів. Позбавлені національного коріння, не можуть продуктивно розвиватися і професійні види мистецтва [1].

Аналізуючи практичний досвід проведення весільних свят, автор намагався довести, що вміло використані обрядові пісні, державна й народна символіка надають особливо урочистого звучання обряду, допомагають ефективному сприйняттю і закріпленню закладених у ньому глибинних ідей.

Зрештою, естетична функція обрядів залежить від сукупності всіх елементів: художньо-декоративного оформлення, словесно-музичного супроводу, символіки, атрибутики, емблематики, артистичних здібностей розпорядника-ведучого, бажання присутніх бути активними учасниками народного обрядового дійства.

Як відомо, сучасна весільна обрядовість є одним з видів дозвілля і, що особливо важливо, – формою духовного спілкування народу. Через традиції, звичаї та обряди багатовіковий народний досвід передається молодшим поколінням. Саме сімейно-побутова обрядовість відіграє вагому роль у процесі спадкоємності духовної культури. Тут основне значення мають етика й етикет, норми поведінки, взаємостосунки, святкове спілкування між молодим подружжям і батьками тощо.

З метою підвищення виховного ефекту всього того, що пов'язано з весільними обрядами, необхідно приділити особливу увагу їх розробці та організації. Створення методичних рекомендацій, сценаріїв, неофіційної частини сімейної урочистості потребує індивідуального підходу до ситуації, в якій би враховувались вікові, етнічні, професійно-освітні орієнтації наречених і їхніх гостей.

Варто відмітити, що в сучасних умовах весільні обряди українців міста і села мають як відмінні, так і спільні тенденції розвитку. Найбільш стійкими виявилися елементи, пов'язані з рослинним та землеробським культом (квіти, гільце, коровай, зерно). В містах досить помітна тенденція до відновлення народних традицій, спостерігається жваве зацікавлення давніми обрядами і прагнення до використання народної символіки та атрибутики. Проте вакуум знань з етнокультурних явищ призводить нерідко до виникнення псевдонародних елементів побутування у сучасному весіллі, надуманості обряду, втрати автентичної пісенності. Також майже забуті ритуальні весільні танці, в містах знівельовано обряд обдарування молодих.

Узагальнюючи викладені положення, варто відзначити, що сімейно-побутові свята, особливо весільні обряди, мають велику перспективу в майбутньому. Адже вони сприяють зміцненню сім'ї, утвердженню сімейної символіки і забезпечують нерозривний зв'язок між поколіннями.

Чимало обрядових дійств, які мають давнє походження, сьогодні переосмислюються або знаходять іншу сферу побутування. Так, поширені у минулому вечорниці, на яких дівчата пряли вовну або робили іншу роботу, а також обряди: "перейма", "посад", "шмаління" молодої, "комора", "цигани", "перезва", "биття каши" та "медовий місяць" сьогодні можна побачити лише в інсценованому вигляді [2]. Однак пошук оптимальних варіантів святкування весілля продовжується. Особливо інтенсивно відбувається він у сучасному місті, де значно швидше, ніж у сільській місцевості утверджуються нові соціально-побутові відносини, зокрема у сімейній сфері.

Важливим принципом організації сучасного весілля є так звана театралізація. Сучасне весілля, як і традиційне, необхідно "грати", тобто проводити за специфічними канонами обрядово-ігрового дійства. Воно має представляти собою своєрідне художньо-театралізоване свято з окремими епізодами-мізансценами, певними сюжетними колізіями, які входять до сценарію весільного торжества. Це багато в чому залежить від режисури, від уміння створити і зберегти радісну атмосферу сімейного свята. Мета весільного сценарію – стимулювати творчий потенціал учасників, допомогти їм у правильному вираженні, визначити ролі і порядок проходження окремих церемоній.

Сучасне весільне дійство в умовах міста має не зовсім завершену форму, проте в ньому виразно простежується тенденція до гармонічного поєднання кращих досягнень національної культури проведення весілля, елементів традиційної народної обрядовості з новими сучасними обрядами.

Саме тому знання традиційних весільних обрядів допоможе не тільки практикам, але й студентам, майбутнім спеціалістам, працівникам культури в грамотному осмисленні всього того, що відбувається в процесі весільного обряду. Правильне призначення обрядової атрибутики й розшифрування народної символіки та семіотики розширює арсенал форм відродження найкращих весільних обрядів і свят у самобутній культурі України.

Створення нових сценаріїв проведення весільних свят з урахуванням народних обрядів та традицій є важливим чинником, що підтверджує практичну доцільність використання джерел

традиційних свят та обрядів у художній культурі не тільки в регіоні середньої Наддніпрянщини, але й по всій Україні.

Отже, виходячи з набутого особистого досвіду й апробації існуючих експериментальних програм й технологій відродження традиційних свят та обрядів у творчих колективах, навчальних закладах у різних верствах суспільства, можемо зробити висновок, що результати даного дослідження є одним з активних факторів, які вирішують актуальну проблему виконання державних програм по відродженню та розвитку української культури.

З метою підвищення ефективності процесу відродження весільної обрядової й народно-святкової культури в сучасному житті середньої Наддніпрянщини зокрема, а також інших регіонів України, пропонується:

– використовувати специфічні форми збору й обробки етнографічного матеріалу, зібраного в багатонаціональних регіонах країни;

– створити необхідну наукову базу для збереження етнографічного матеріалу і його використання фахівцями-практиками в обрядовій культурі;

– розробити спеціальний навчальний курс по підвищенню кваліфікації ведучих весільних свят, музикантів, фольклористів, режисерів, керівників фольклорних колективів, співробітників музеїв і бібліотек, представників національних суспільств і громад з питань відродження обрядової й народно-святкової культури в рамках Інституту післядипломної освіти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Результати, отримані в процесі наукового дослідження, дозволяють стверджувати, що відродження народних свят і обрядів найкраще в Україні відбувається в аматорських колективах. Саме в їхньому виконанні весільна обрядово-святкова культура виступає в новій якості фольклорного здобутку. А в процесі публічного виступу деякі архаїчні елементи обрядової культури, які не прижилися в народі, втрачаються, переосмислюються і, поєднуючись з імпровізацією, репрезентують себе в новій якості, адаптуючись до конкретної нової життєвої ситуації, психологічного стану або регіону.

Результати вивчення матеріалу свідчать, що проблемами відродження традиційних весільних свят й обрядів України дуже мало займаються вищі навчальні заклади України, а також суспільні, релігійні і національні організації. Основні завдання, які треба сьогодні вирішувати, – це виявлення й збереження національних і світових культурних цінностей українського народу; залучення широких верств населення України до участі у відродженні весільної обрядово-святкової культури й народних традицій; створення умов для творчої діяльності самобутніх особистостей, колективів; надання допомоги обдарованій молоді у творчому зростанні; розвиток міжнародних культурних і гуманітарних зв'язків.

Таким чином, на основі аналізу діяльності багатьох організацій з питань відродження весільної обрядово-святкової культури можна зробити висновок, що найефективнішими формами відродження найкращої традиційної весільної обрядовості в сучасних умовах в Україні є:

а) видовищні заходи: фестивалі, огляди-конкурси, масові свята, виступи окремих національних фольклорно-етнографічних колективів, організація всеукраїнського конкурсу весільних обрядів;

б) діяльність окремих аматорських колективів на базі національних товариств і навчальних закладів України, завдання яких – реконструкція весільних обрядів;

в) діяльність професійних колективів, державних установ культури й мистецтв, що пропагують традиційну обрядову культуру в сучасному житті України;

г) розробка та випуск книжкової продукції, аудіо- та відеоматеріалів, присвячених проведенню українських весільних обрядів;

д) матеріальна і організаційна підтримка з боку держави творчим колективам, які проводять весільні свята з урахуванням найкращих традиційних обрядів наших предків;

е) курси підвищення кваліфікації для працівників культури, освіти, ведучих весільних свят, музикантів та артистів-фольклористів.

Крім того, відродження найкращих традиційних весільних свят й обрядів в сучасних умовах культурного життя України є перспективним напрямком регулювання міжетнічних і міжнаціональних відносин, що сприяє зближенню народів і формуванню суспільної поваги до людини, незалежно від її релігійних, національних, політичних й інших світоглядних переконань.

Як уже неодноразово зазначалось, весільна народно-святкова культура, сформована на українській території, є унікальним явищем, що відображає не тільки динаміку процесу культурно-історичного життя корінного населення країни, але й прагнення до збереження та збагачення етнічної самобутності.

Автор вивчив й узагальнив сучасний досвід відродження традиційних свят й обрядів, за результатами якого підготував та запатентував власний сценарій проведення весільного свята [2]; розробив повну схематичну структуру обрядодій сучасного весілля з урахуванням усіх атрибутів, компонентів та дій учасників весілля, що є предметом подальшого дослідження в цьому напрямку соціальних інститутів і громадських організацій, які здійснюють етнокультурну політику; дав схематичну порівняльну характеристику традиційного та сучасного весіль [3].

Досліджуючи методологічні та теоретичні засади, з використанням яких розглянуто формування, структуру та суть сучасного українського весілля, а також взаємозв'язок і відношення сучасного обряду з минулим, і фіксуючи велике бажання молодих наречених проводити свої весільні свята згідно з традиціями наших предків, можна стверджувати, що давні обряди і зараз є актуальними і викликають стійкий інтерес у всіх верств населення України та іноземних гостей.

Отже, перед сучасними культурологами, етнографами, мистецтвознавцями, етнологами, фольклористами та багатьма іншими вченими постає наукова проблема – обґрунтувати і дослідити необхідність та перспективність вивчення національних обрядодій, детально розглянути специфіку українських весільних обрядів як систему самозбереження культурних традицій.

Практичний аналіз сучасного стану української весільної обрядовості наштовхує на думку, що професійне, високоякісне і високодуховне застосування весільних обрядодій при проведенні весільних свят дає відчутну можливість удосконалення діяльності установ культури і мистецтва, підготовки кадрів для майбутнього проведення свят на вищому рівні. Впровадження цієї методики у навчальний процес Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України дозволить поглибити практичну підготовку, особливо, з проведення весільних свят, майбутніми спеціалістами, органічно поєднати їхні творчі, методологічні та організаційні навички.

Також із стовідсотковою впевненістю можна наголосити на тому, що вивчення української традиційної весільної обрядовості ні в якому разі не повинно бути відірване від практики. Тобто, потрібно проводити широку агітацію серед різних верств населення України, зокрема серед молоді, про перевагу проведення весільного свята за найкращими традиційними звичаями. А засобам масової інформації, установам освіти та культури треба показувати глибину та багатство українських обрядів, їх прихований сакральний та прагматичний зміст, які були накопичені не одним поколінням українців і повинні передаватися та розвиватися далі, тому що в іншому випадку їх чекає забуття, а український народ може нівелюватись як нація.

Складність і багатоаспектність досліджуваної проблеми не обмежується даною роботою, тому що залишилося чимало теоретичних та практичних аспектів цієї теми, які потребують подальшого дослідження та розробки.

Література:

1. Матушенко В. Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури : монографія / В. Б. Матушенко – К. : Стилос, 2009. – 232 с. (з іл.).

2. Матушенко В. Б. Сценарій проведення весільного свята : авторська робота [Свідоцтво державного агентства України з авторських і суміжних прав ПА № 1545 від 02.11.1998 р.] / В. Б. Матушенко. – 21с.

3. Матушенко В. Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури : дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Матушенко Валерій Борисович. – К., 2009. – 236 с.

УДК 008:75.01/03 (477)

Щокіна Олена Петрівна,
кандидат культурології,
старший викладач кафедри культурології
Одеського національного
університету імені І. І. Мечникова

УКРАЇНСЬКИЙ КЛАСИЧНИЙ АВАНГАРД: ІНТУЇТИВІЗМ І ПСИХОЛОГІЗМ

У статті досліджено філософські погляди художників українського авангарду початку ХХ століття, що викладені в текстах найбільш яскравих його представників. Наведений аналіз текстів художників-теоретиків українського авангарду дає можливість систематизувати філософські погляди представників авангарду в Україні, встановити їх унікальність та безпосередній зв'язок між західним інтуїтивізмом і психологізмом та національним менталітетом митців українського авангарду.

Ключові слова: *український авангард, художник-теоретик, пізнання, творчість, філософсько-культурологічні погляди, інтуїтивізм, психологізм.*

In the thesis philosophical views of artists of the Ukrainian avant-garde of the beginning of the 20th century expressed in texts of its brightest representatives are investigated. The philosophic-cultural analysis of texts of the artists-theorists of the Ukrainian avant-garde which has given the chance to systematise their philosophical views has been carried out, for the first time to establish their uniqueness and a direct connection as between intuitivism, psychologism.

Keywords: *the Ukrainian avant-garde, the artist-theorist, cognition, creation, philosophic-cultural views, intuitivis, psychologism.*

Відомо, що український класичний авангард, його практика та теорія, зіграв визначальну роль в розвитку сучасної художньої творчості. У сучасній художній практиці України авангард та його теорії, що стали традиційними, широко цитуються, стилізуються, інтерпретуються. Тому викликають науковий інтерес не тільки художні твори представників класичного авангарду, але й їхні філософсько-теоретичні тексти, особливо в їх сучасній інтерпретації. Зараз неможливо уявити виставку без концепції. В основу цих концепцій закладені ключові поняття авангарду, такі як інтуїтивізм та психологізм, розгляду яких і присвячене це дослідження.

Проблеми інтуїтивізму і психологізму в різних аспектах знайшли відображення в ряді праць, зокрема, І. Куликової "Філософія і мистецтво модернізму" [11], В. Бранського "Філософія мистецтва" [4] та інших. Проте їх дослідження фокусуються більшою мірою на практиці зарубіжного мистецтва авангарду. Досить широким є перелік тем дисертацій сучасних українських дослідників, які торкаються питань впливу інтуїтивізму і психологізму на український авангард, наприклад, роботи Н. Кубриш "Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалеридзе" [10] та Н. Канішиної "Художньо-естетичні засади авангардного мистецтва першої третини ХХ століття" [9]. Цей перелік безумовно не повний та, незважаючи на різноманітність і широту підходів у цих роботах, залишається відкритою проблема осмислення і інтерпретації значення та ідей інтуїтивізму і психологізму безпосередньо майстрами – теоретиками авангарду.

Метою дослідження є встановлення зв'язку змісту текстів художників українського авангарду з інтуїтивізмом та психологізмом. Враховуючи значення інтернаціональної сутності українського авангарду, вагомим є порівняльне дослідження філософсько-теоретичних текстів, що дозволяє виявити як загальні закономірності, так і суттєві розходження філософських поглядів.

Поняття "інтуїція" відіграє суттєву роль у філософуванні художників-теоретиків авангарду. Революції, війни, наукові відкриття, що більшою мірою характеризують складний переломний період першої половини ХХ століття, значно похитнули пануючі уявлення та концепції в мистецтві та філософії. Світ уявляється як нестійка руйнівна система. Академічна наука на якийсь момент виявилася нездатною сприймати всі протиріччя відносності. Основоположна робота А. Ейнштейна і М. Гроссмана з загальної теорії відносності була відома вже у 1913 році. Філософія розчинилась у етапах позитивізму, що підкоряють її. Класичне мистецтво, яке досягло всілякої вишуканості і довершеності, вбачалось вичерпаним [14]. Саме тому тяжіння художників до раціональності, як до основного і визначального фундаменту світобудови і світорозуміння, в ситуації, що склалась, з точки зору худож-

© Щокіна О. П., 2010

ників-філософів, убачалося хибним та нісенітним. Виникає необхідність нового бачення світу і його нового усвідомлення. Як наслідок, цілком зрозуміле прагнення до ірраціональності магії, містики, еротизму, примітиву, дилетантизму, езотерики, різноманітних, часом еклектично синтезованих, релігійних та філософських учень.

Термін "інтуїтивізм" (від латинської intyery) означає пильно дивитись, бачити або передбачати, передчувати. Можливо, у подібній "безумній" ситуації початку ХХ століття виникла необхідність побачити, усвідомити, відчути навколишню дійсність, а також знайти можливість шляху нового духовного відродження людства вже не з допомогою розуму, а з допомогою чуттєвого пізнання.

У філософському теоретизуванні українського авангарду культивується ідея пильного бачення внутрішньої істинної суті явищ. Тобто, може бути бачення саме по собі, без його раціонального визначення і осмислення. Саме інтуїція, а також цілеспрямованість, зосередженість, спрямованість і рух у майбутнє заради самої інтенції руху, здаються найбільш справжнім, істотним у прагненні пізнання. Власні відчуття та створення певного абсолюту, довершеності базуються в інтуїтивній проекції руху людини. Відповідно трактуванню художників-теоретиків українського авангарду, існування світу і реальності людини, її життя в цьому світі обумовлені інтуїтивним баченням.

Мислення, пізнання, що ґрунтуються на незримому духовному досвіді, на інтуїтивному баченні, передбаченні, є, відповідно філософським ідеям художників-теоретиків авангарду, більш близькими до понять "істина", "абсолют", "довершеність", ніж всякий інший спосіб чи можливість пізнання, осмислення світу і людини.

У сучасному науково-популярному словнику "Лексикон нонкласики. Художньо-естетична культура ХХ століття" поняттю та явищу "інтуїтивізму" дано наступне визначення: "Філософсько-естетична спрямованість, що протиставляє інтуїцію як єдино достовірний засіб філософського пізнання неупередженому міркуванню" [15, 205].

Розглянемо деякі суттєві, найбільш значущі аспекти, тези, що характеризують поняття "інтуїтивізм", і те, як вони сприймались та були інтерпретовані в філософсько-культурологічних поглядах адептів українського авангарду.

Вплив основних принципів інтуїтивізму, таких як "світ – це моє відчуття і уявлення", "інтуїція – важливий крок до пізнання", особливо яскраво проявляється у філософсько-теоретичних роботах В. Кандинського. Він висунув теорію, сформульовану як "принцип внутрішньої необхідності", що є нічим іншим, як особливого роду інтуїцією – тобто тією внутрішньою закономірністю, почуттям, баченням і передбаченням, що і визначає істину, абсолют, довершеність, найвище призначення як витвору мистецтва, так і життя людини в цілому. У статті "Про велику утопію" В. Кандинський наділяє мистецтво пророчою, внутрішньою силою, превалюючою над усіма іншими видами духовної діяльності людини [8]. Основу такого пророчого бачення мистецтва, філософських пошуків і, відповідно, месіанської ролі художника-філософа-пророка В. Кандинський знаходив у принциповій необхідності спрямованості руху в житті людини – інтуїції: "Мистецтво завжди передує всім іншим галузям духовного життя. Ця провідна роль у створенні нематеріальних благ звичайно витікає із більшої порівняно з іншими галузями необхідної мистецтву інтуїції" [8, 469].

Таким чином, визначивши, що для В. Кандинського інтуїція та абстрактне інтуїтивне бачення становлять принцип та основу внутрішньої необхідності, а також принцип руху і суть абсолютно кожної інтенції духовного руху і діяльності людини, зазначимо, що інтуїтивне бачення є найвищою основою пізнання внутрішньої, а значить – істинної, за думкою художника-теоретика, суті всіх явищ і дійсною можливістю духовного зростання людини і людства.

Василю Кандинському і його сподвижнику, скульптору та теоретику В. Іздебському вдалось залучити як автора статті "До філософії сучасного мистецтва", опублікованої в каталозі "Салона 2", і професіонального філософа – доктора філософії А. Грінбаума. Інтуїтивізм справив також значний вплив на його ідеї стосовно розуміння сучасної йому авангардної творчості. Проте А. Грінбаум, всупереч все ж певній спільності поглядів, показує дещо інше, відмінне від В. Кандинського бачення поняття "інтуїція", а також по-іншому визначає її роль у пізнанні і осмисленні реальності. А. Грінбаум використовує поняття "інтуїтивне" у значенні – природне, натуральне, неусвідомлене, спонтанне. Розмірковуючи над дійсністю, над хаотичністю, суперечливістю і багатозначністю, багатовимірністю різноманітних сторін життя людини, її соціально-психологічними принципами, він формулює основу поняття інтуїтивного передбачення як одну з найважливіших властивостей цілісності і єдності існування людини: "…дійсність – твориться тим ціннісним критерієм, який об'єднує всі сторони життя в один інтуїтивно цілісний всесвіт" [7, 8].

Інтуїтивізм, а саме, головні його тези "світ – це моє відчуття і уявлення", "інтуїція – важливий крок до пізнання", мав вплив на теорію та практику В. Баранова-Россіне. У своєму листуванні з

В. Кандинським, він інтуїтивно приймає, "відчуває та розуміє" теорію В. Кандинського. Інтуїція стає для нього важливим кроком у спробі пізнання та розуміння мистецтва: "Ваша теорія про те, що кожен живописний тон максимально пов'язаний з відповідною йому формою, на мою думку, є вірною. Ваші приклади щодо вміщення кадмію в форму трикутника, червоного в форму квадрата, синього в коло я відчуваю і розумію" [2]. В. Баранов-Россіне інтуїтивно наближається до своєї важливої спроби синтезу мистецтв: "І коли я зможу знайти очевидний для цього доказ, ноти будуть зображені. Але тут постає в мене питання: у що можна вмістити оранжевий, фіолетовий, зелений тони. Як змішати один тон з іншим – це відомо, але як змішати одну Форму з іншою? Крім загальних рис у живописі та музиці вони різняться ось в чому. Музика – це подовжені тони, які можна виміряти по довжині, за допомогою такту, тоді як живопис вимірюється тактом по довжині та ширині. Тому враження музичного живопису є більш грандіозним, ніж власне музика і новий шлях музики – це "гра у квадрат"" [2].

Поняття "інтуїція" є однією з важливих складових філософських пошуків іншого лідера авангарду – К. Малевича. У більшості його теоретичних філософських робіт – статтях, маніфестах, есе – поняття "інтуїція" є сполучною ланкою визначення практично всіх його філософських пошуків істини та сенсу існування людини у світі. Найбільш яскраво відображається в його філософських пошуках протиставлення інтуїції, філософського мудрування абстрактному, все більш віддаленому від істинного, сенсу людини, розуму, раціональності.

Казимир Малевич захоплюється пошуком нового бачення існуючих явищ, які дійсно відбуваються, і уявленням про них. Він розглядає інтуїцію як безмежне і доступне явне джерело творчої сутності людини і як одну із можливостей створення основоположних новаторських символів і принципів мислення: "Інтуїція підштовхує волю до творчого начала. Але щоб наблизитися до нього, необхідно відірватись від предметного, потрібно створити нові знаки…" [12, 113].

Інший важливий аспект відображення інтуїтивізму в його теорії – заперечення і абсолютне нівелювання предметного світу як єдино істинного. К. Малевич акцентує увагу на мізерності предметного світу в філософському пізнанні, мисленні та культурному просторі існування людини. Художник говорить про силу і важливість інтуїції у передбаченні та створенні нового.

Казимир Малевич утверджує перевагу інтуїції над практичним розумом, підкреслюючи складну глибинну суть інтуїції, оскільки розум та раціональність використовують лише зовнішні прояви дійсності, тобто наукові факти, закони, логіку, зневажаючи мінливість, непередбачливість, спонтанність почуттів та емоцій людини, як неістинні в пізнанні. Згідно з К. Малевичем, інтуїція створює свою траєкторію, свої можливості просування, непідвладні раціональності та розуму. Художник-теоретик висуває положення про верховенство і першість інтуїції та несвоєчасне, запізніле прямування розуму за нею: "…інтуїція здійснює свій шлях і виключає форму новим включенням, і якби наш розум зміг здолати причини інтуїтивного включення, то нове сприймалось би як природний перебіг. Не було випадку, щоб розум не визнав того, що колись заперечував" [12, 125].

Розум, на думку К. Малевича, спрямований до утилітарності життя людини і, разом з тим, до абсолютної байдужості стосовно самої людини і її внутрішнього, духовного життя. У людині, її голові, "у черепі" міститься все життя, весь всесвіт. Згідно з теорією художника-філософа, раціонально все це пізнати неможливо. К. Малевич утверджує необхідність інтуїтивного відчуття, уявлення людини та світу, і лише тоді – пізнання: "Від пошуку зручностей проходить розрив з інтуїтивним розумом, який зовсім не думає про те, щоб було зручно жити людині. Інтуїція не бачить у цьому нічого вічного, неперевершеного. У віддалених глибинах її лежать все нові й нові удосконалення її і світу, які здійснюються через череп людини" [12, 127].

Казимир Малевич також протиставляє поняття "розуму" та "раціональності" поняттям "енергії інтуїції" та "інтуїтивної мудрості", які постають у художника-теоретика основою і істинним сенсом всього земного життя, всіх явищ. Інтуїція, згідно з К. Малевичем, являє собою втілення самого життя: "Інтуїція – зерно безмежжя, в ній розсипається все зриме на нашій земній кулі. Форми виникли від інтуїтивної енергії, що перемагає безкрайність, звідки і походять різновиди форм як засобів пересування. Земна куля є нічим іншим, як згустком інтуїтивної мудрості, що повинна бігти шляхами безмежжя" [12, 128].

Розмірковуючи над боротьбою інтуїції та розуму, К. Малевич акцентує увагу на деструктивній, вибуховій силі інтуїції та пасивності безглуздя розуму у складний, етапний період епохи панування "світової економічної енергії". Художник-теоретик своєрідно провокував і актуалізував цю "боротьбу" інтуїції та розуму, раціональності: "…інтуїція революційно зруйнує клітини народностей, вітчизн, національностей і порве всі метричні свідоцтва, тому що це потрібно світовій економічній

енергії, і розум, бачачи неминучість, обирає спокійні шляхи, від чого і відбувається боротьба енергійних сил розуму та інтуїції" [12, 130].

Казимир Малевич бачить сенс у скерованості сучасної йому філософської думки до активного опанування, пізнання і осмислення поняття інтуїціяї як руху, пересування. Важливим, на думку художника, є усвідомлення направленості інтуїції світу та інтуїції людини в майбутнє. З позиції деструкції всього минулого, старого, традиційного мислення культури він вбачає всіляке пересування світової енергії.

Казимир Малевич звертає особливу увагу на новаторство енергійного просування інтуїції у простір майбутнього: "Сьогодні інтуїція світу змінює систему нашого зеленого світу м'яса і кісток, відбувається новий економічний порядок складання вибоїн нашого творчого мозку для здійснення подальшого плану свого просування у безмежжя, у тому полягає філософія сучасності, якою мають рухатися наші творчі дні" [12, 144]. "Інтуїція – смутне утворення іншого образу нового виформовування майбутньої людини" [12, 377].

До проблеми інтуїтивізму звертався й інший видатний представник авангарду – О. Архипенко. Зазначимо, що він був обізнаний з творами одного із основоположників інтуїтивізму А. Бергсона. Як і В. Кандинський, який із здивуванням виявив схожість своїх ідей з ідеями Р. Штайнера, О. Архипенко побачив підтвердження своїм роздумам у філософії А. Бергсона: "Я знайшов підтвердження свого висновку також у філософії Бергсона" [1, 245].

На відміну від В. Кандинського, К. Малевича та А. Грінбаума, О. Архипенко протиставляє інтуїції інтелект і ставить питання: "Що з двох має переважати – інтелект чи інтуїція?" [1, 213]. Слід зазначити, що інтуїцію він ототожнює із спонтанністю, припускаючи, що обидва поняття можуть вести до істини, однак шлях цей випадковий і ненадійний. Водночас він критикує розум "консервативний": "Суворо консервативний однобічний розум, що живиться формулами, як робот, неспроможний дійти висновку, що може виникнути тільки зі справжніх змін у свідомості, або з двох протилежних його станів" [1, 212]. Отже, він схиляється до вибору "проміжного" поняття, що включає як інтуїтивне, так і інтелектуальне начало: "Вибір мусимо робити за допомогою орієнтованого творчого розуму і застосувати його у належний момент" [1, 213].

Якщо інтуїція відіграє важливу роль і є одним із фундаментальних об’єднуючих факторів у теоретизуванні представників художнього класичного авангарду, то у співвідношенні з поняттям "психологізм" такого єдиного сприйняття не було. Були категорично полярні точки зору. Так, наприклад, художник театру, одна із найбільш значущих постатей авангарду, Олександра Екстер виступала проти психологізму стосовно будь-якої духовної діяльності людини – у мистецтві, філософії, науці. Культивуючи, крім всього, протест як такий, художниця заперечувала психологію як безглузду науку з точки зору застосування до дійсно творчої діяльності людини: "Я всіма фібрами душі протестую проти психології" [21, 117].

Доволі суб’єктивно висловив ставлення до психологізму художник-теоретик українського авангарду Анатоль Петрицький. З його слів зрозуміло, що трактування авангардистських художніх прийомів як проявів якихось психологічних надломів не сприймалося ним. Саме проти такого роду психологізму він виступав у статті "Сучасне мистецтво і малярство": "...картина – тільки для здорового враження, а не для іншої мети (хай пам’ятають це психологи…)" [17, 226].

Увага до поняття "психологізм" актуалізувалась наприкінці XIX – на початку XX століття. Якщо у попередню епоху його значення визначалось лише як одна зі складових визначення розуміння мистецтва (наприклад, реалізму передвижників), то в авангардній творчості психологізм відходить від зовнішніх форм і від зовнішніх поверхневих проявів у передачі феноменів дійсності. Тобто, поняття "психологізм" вже по-новому розкривається і проявляється у теоретичній діяльності, а не у копіюванні зовнішніх форм дійсності природного світу. Спроба зобразити внутрішню сутність явищ у теоретичній і практичній діяльності авангардистів багато в чому обумовлена прагненням бути будь-якою ціною прогресивним, націленим у майбутнє і володіти нестереотипним мисленням першовідкривача, вносити момент творчості у будь-яку діяльність.

Існує декілька найбільш поширених словникових, хоча і досить умовних, визначень поняття "психологізм". Одне, вже дещо застаріле, поняття представляє психологізм як методологію: "Психологізм – методологічний підхід, властивий деяким течіям соціології і філософії, які прагнуть пояснити соціальні відносини і структури на основі психологічних даних, властивостей людської психіки, аналізу безпосередньої взаємодії людей" [19]. Інше визначення полягає у розкритті поняття "психологізм" як одного із можливих вражень на основі тільки суб’єктивного внутрішнього досвіду: переконання, що вихідною точкою всякого пізнання є внутрішній досвід, який стосується нашого душевного стану; психологія – основа для всіх філософських наук (Бенеке, Брентано, Липе та ін.).

Період становлення українського авангардного мистецтва у перші десятиліття XX століття співпадає із загальним підвищеним інтересом художників, учених, філософів до проблем психології (психологізму) творчості. Цьому сприяє републікація у Росії праць відомих європейських психологів: В. Вундт "Фантазія як основа мистецтва", Г. Фехнера, Т. Ліпса "Основи психофізики". Існувало декілька напрямів психології, які були використані у теоретичних пошуках художників авангарду: психологія духу, інтроспективна і експериментальна психологія.

Взагалі психологізм у теоретизуванні художників-філософів має схоже визначення з інтуїтивізмом. Тобто, інтуїтивізм не виключає, а часто існує поряд з психологізмом як у практичній, так і в теоретичній діяльності та філософських пошуках представників авангардної творчості.

Психологізм припускає суб'єктивні, внутрішні спонукання в поясненні різноманітного роду феноменів. Таке визначення поняття "психологізм" багато в чому пояснює і підкреслює суперечливість у теоретизуванні художників-філософів. Ці протиріччя проявляються, з одного боку, у спільності поглядів, виражених у маніфестах і художній суспільній діяльності, а з іншого – виявляються як суперечливість в індивідуальному філософуванні.

Поняття "психологізм" торкається найбільш важливих проблем авангардного теоретизування – співвідношення понять "об'єктивне" і "суб'єктивне". Ці поняття найбільш яскраво виражені у філософуванні представників авангарду у співвідношенні з поняттями "істинності" і "хибності" у творчості, мистецтві, філософському пізнанні.

Особливу увагу поняттю "психологізм" приділяв В. Кандинський як на рівні обґрунтування його основної ідеї духовності, так і у площині експериментальної психології стосовно мистецтва. Відомі його дослідження в експериментальній психології у двадцяті роки XX століття, коли В. Кандинський керував фізико-психологічним відділенням Російської Академії наук. Він досконало розробив ідею психологічного впливу мистецтва на людину. Особливо значущим в його теорії є вивчення методу інтроспекції.

Звернемо увагу, що діяльність В. Кандинського як психолога всебічно досліджена в роботах сучасних вітчизняних і зарубіжних авторів. Наприклад, дослідження Т. Перцевої "Кандинський у пошуках психофізичних основ елементів мистецтва" [16], В. Степанова "Кандинський як науковий психолог" [20].

Серед філософсько-теоретичних досліджень авангардистів поняття "психологізм" чітко розкриває К. Малевич щодо його визначення поняття "людина". Людина, на думку художника-теоретика, являє собою емоціональну суперечливу єдність: "<Людина> – це те психічне явище, яке перебуває у стані роздвоєння: вона ж собі влаштовує і в'язницю, і варту, хоче себе роззброїти і не може цього зробити, через що позбавляє себе життя" [12, 305].

Фрагментарно до проблем психологізму в теоретичній діяльності звертався художник і художній критик М. Гершенфельд. У статті "Мова живопису" він, зокрема, нагадував про певний вплив психічних явищ, духовних страждань людини на створення творів мистецтва: "Кольори і лінії самі по собі здатні впливати на нашу психіку. Зміст картини диктується ними і не замикається в якому-небудь сторонньому явищі" [6, 4].

Суттєву роль поняття "психологізм" відіграє у теоретизуванні О. Архипенка, в його визначенні індивідуальної творчості: "Індивідуальної творчості не існуватиме, якщо не буде психологічних змін одного стану на інший, вищий" [1, 212]. У розділі фундаментальної праці "Теоретичні нотатки", що одержав назву "Форма", враховуючи науковий доробок Спенсера, Дарвіна, Шиллера і Фрейда, він розглядає психологію людини і її психіку як окрему форму в природі: "Окрім усіх конкретних форм, що виникають у природі, є ще людина з її психологією і відчуттям" [1, 226]. Архипенко також вбачає психологічні зміни у свідомості людини як основоположну причину виникнення онтології кубізму як особливого феномена в мистецтві: "Щодо онтології кубізму <...> це був революційний момент психологічних змін" [1, 241].

Психологізм в основі творчого процесу демонструється у теоретизуванні О. Богомазова: "Творчість має стати психофізіологічною, вона повинна показувати, як особистість відображається в індивідуальності і наскрізь насичується останньою, – показувати особисте враження як органічне відлуння, кожну річ як настрій, який вона викликає; зовнішній процес вона повинна перетворювати в розумовий акт" [3, 71].

Також пов'язує творчість та її сприйняття з психологізмом Д. Бурлюк. Він виявляє психологічний зв'язок між естетизмом та еротизмом: "Недарма психологічно естетичні схильності настільки тісно пов'язані з еротизмом, вони являються на ранніх етапах майже іншими статевими відмінностями" [5, 15]. Д. Бурлюк, багато розмірковуючи над сутністю творчості, над змістом і природою мистецтва, звертається до понять "свідомість", "мислення", "буття". Онтологічний напрям філософії

авангардної творчості, на його думку, має одну з причин у складнощах свідомості людини: "Розмовляти про природу мистецтва означає – торкатися складностей не тільки свідомості людини, але й інших світових загадок буття. Глибин мислення. Вищих загадок філософії" [5, 133].

Психологізмом проникнуті філософські міркування теоретика, художника-графіка К. Піскорського, які було стисло, у маніфестарній, тезісній формі викладено у теоретичній праці "Біометр життя". Теоретик робить спробу визначити такі поняття, як "буття", "душа", "свідомість", "Я", "Людина". Так, розмірковуючи над сутністю буття, К. Піскорський керується діалектичними вимірами розуміння цієї категорії: "Буття є поєднанням нескінченності та кінцевості". Людина, на його думку, є "властивість буття", яка втілює сенс буття, його скінченність, матеріальність. Духовність буття є лише "індивідуальною оцінкою реально існуючого протиставлення загального та приватного джерел нескінченності та краю в єдиній речовині". Душа, згідно з теоретиком, постала як матерія: "1. Душа є сукупність всіх переживань людини. 2. Всі переживання людини матеріальні". К. Піскорський новаторськи трактує поняття "Я": "Переживання себе, інакше – переживання кінця, є властивість душі, що називається "Я"" [18, 231]. Чимало уваги він звертає на стани душі.

Психологізм у теорії українського авангарду набирає синонімічного забарвлення поряд із інтуїтивізмом, що обдаровує самобутністю, хоч і суб'єктивною, ідеї авангардистів. Захоплення інтуїтивним баченням і психологізмом в авангардній вітчизняній культурі багато в чому обумовлене національним менталітетом, який передбачає самозаглибленість і самопізнання.

Художник-філософ, представник авангардної творчості в українській культурі розглядає весь світ як можливу проекцію свого "Я", проектуючи свій духовний внутрішній досвід на зовнішній світ і підкорюючи оточуючі явища та пізнання їх крізь свою суб'єктивність. Художник-теоретик знаходить шлях і рух всесвіту крізь свідомість індивідуальностей і творчих особистостей, у самій свідомості цих людей відбувається і поступ, і згасання творчої еволюції людини.

Література:

1. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О. Архипенко // Хроніка 2000. Наш край : український культурологічний альманах. – Київ : Довіра, 1993. – Вип. 5 (7). – С. 208–255.
2. Баранов-Россине В. Письма В. Кандинскому ; Архив Г. Мюнтер и И. Айхнера. Городская галерея Ленбахаус. Мюнхен. (Відомості отримані від В. Абрамова).
3. Богомазов О. Живопис та елементи / О. Богомазов. – К. : Задумливий страус, 1996. – 152 с.
4. Бранский В. П. Искусство и философия. Роль философии в формировании восприятия художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 703 с.
5. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминания футуриста. Письма. Стихотворения / Д. Бурлюк. – СПб. : Пушкинский фонд, 1994. – 383 с.
6. Гершенфельд М. Язык живописи / М. Гершенфельд // Весенняя выставка картин. – Одесса : Труд, 1913. – С. 4–7.
7. Гринбаум А. К философии современного искусства // Международная художественная выставка "Салон 2" / Гринбаум А. К. – Одесса : Труд, 1910. – С. 6–10.
8. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб. : Азбука, 2001. – 560 с.
9. Канішина Н. М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філософ. наук : спец. 09.00.08 "Естетика" / Н. М. Канішина. – Київ, 1999. – 20 с.
10. Кубриш Н. Р. Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Каваліридзе : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.05 "Образотворче мистецтво" / Н. Р. Кубриш. – Одеса, 2004. – 20 с.
11. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма / И. С. Куликова. – М. : Политиздат, 1974. – 160 с.
12. Малевич К. Черный квадрат. – СПб. : Азбука, 2001. – 576 с.
13. Мартынов В. Художественная критика как эпикультура / В. Мартынов // Декоративное искусство СССР. – 1979. – №8 (249). – С. 26–29.
14. Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования / Э. Мах. – М. : БИНОМ. Лаборатория знаний, 2003. – 456 с.
15. Новиков А. Интуитивизм / А. Новиков // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века ; [под ред. В. В. Бычкова]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2003. – С. 205–206.
16. Перцева Т. М. Кандинский в поисках психофизических основ элементов искусства / Т. М. Перцева // Многогранный мир Кандинского. – М. : Наука, 1998. – С. 207–212.
17. Петрицький А. Сучасне мистецтво і малярство / А. Петрицький // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / [упор. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета]. – К. : Тріумф, 2005. – С. 223–226.

18. Пискорский К. Биометр жизни / К. Пискорский // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / [упор. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета]. – К. : Тріумф, 2005. – С. 231–234.
19. Психологизм // Советский энциклопедический словарь / [научно-редакционный совет А. М. Прохоров (пред.)]. – 1981. – С. 1090.
20. Степанов В. Г. Кандинский как научный психолог / В. Г. Степанов // Многогранный мир Кандинского. – М. : Наука, 1998. – С. 112–119.
21. Экстер А. Письмо Мухиной / А. Экстер // Амазонки авангарда / [под ред. Дж. Э. Боулта, М. Драттa]. – М. : Галарт, 2000. – С. 305–306.

УДК 658. 012. 4

Шевченко Володимир Іванович,
доктор філософії,
завідувач кафедри менеджменту
інформаційних технологій і стандартизації
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв;
Пахомов Ігор Петрович,
кандидат технічних наук, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПРОЦЕС КОМПЛЕКТУВАННЯ ДЖЕРЕЛ НАУКОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ ЯК ОБ'ЄКТ МЕНЕДЖМЕНТУ

У статті описано сучасний менеджмент процесу комплектування наукових часописів на основі математичної моделі формування керівниками бібліотек оптимального замовлення в умовах обмеженого фінансування. Задача вибору показників (критеріїв) оптимальності розв'язувалась в аспекті другого основного напряму розвитку теорії інформації – достовірності, інформативності, наукової спрямованості, актуальності, наукової цінності тощо. Розподілення асигнувань між тематичними напрямами варто здійснювати після переведення вербальної інформації у числову форму і визначення пріоритетних видань наукової інформації з урахуванням середньої вартості визначених джерел за кожною фаховою тематикою та попиту користувачів.

Ключові слова: *менеджмент, оптимізація, критерії.*

Provided is the description of current management of the process of scientific magazines acquisition based on the basis of a mathematical model of forming by the library authorities of the optimal demand under the conditions of underfinancing. The task of selecting indicators (criteria) of optimality has been resolved in the aspect of the second (main) direction of information development theory – credibility, information value, scientific orientation, actuality, scientific value etc. The distribution of assignments among thematic approaches should be realized after the transferring of verbal information into digital form and defining priority issues with taking into account average value of the preselected sources of scientific information in accordance with every professional subject matter field theme and the demand of the users.

Keywords: *management, optimization, criterion.*

Новітня наукова інформація є необхідною складовою актуального інформаційно-культурного забезпечення потреб фахівців будь-якої сфери діяльності. У зв'язку з постійним прискоренням темпів наукового та науково-технічного прогресу автори монографій та укладачі енциклопедій з наукових питань вже не встигають описувати в термінах культури нові досягнення в цій галузі знань. Лише в основних (а це десятки тисяч) періодичних науково-технічних виданнях маємо 4,5–5 млн. наукових статей, тобто спостерігаємо тенденцію до випереджаючого зростання обсягів наукової інформації у цій особливо мобільній і оперативній формі передачі науково-технічної інформації. Це адекватно відображає сучасні темпи розвитку науки та її інформаційно-культурної складової. Тому основним джерелом наукової інформації для відповідних категорій користувачів в переважній більшості стають фахові наукові журнальні та Інтернет-видання. Сьогодні вони є основною частиною інформаційних фондів багатьох наукових бібліотек. В подальшому ці видання номінуємо цілісним терміном – часопис.

© Шевченко В. І., 2010
© Пахомов І. П., 2010

Задача правильного менеджменту номенклатурного визначення наукових джерел інформації, які варто замовляти, є однією з найважливіших для наукових бібліотек. А для бібліотек України раціональність такого менеджменту є додатковою проблемою у зв'язку з постійним недофінансуванням. Тому культура менеджменту процесного підходу до комплектування джерельної бази оптимального (у сенсі максимально можливої відповідності показників оптимальності інформаційним потребам користувачів) науково-інформаційного фонду, враховуючи наявні ресурси, є вельми актуальною.

Для успішного розв'язання цієї задачі доцільно досліджувати такий інструмент як математична модель, на основі якої можна оцінити в числовій формі якість кожного джерела наукової інформації, яке може бути включено у замовлення. Очевидно, що для користувачів наукової інформації суттєвим показником якості в такому разі є інформаційно-культурна цінність джерельної бази наукової бібліотеки. Якщо взяти до уваги, що тематика і якість публікацій будь-якого джерела наукової інформації досить стабільні, інформативність джерела може бути оцінена за даними про попит у користувачів або за числом бібліографічних посилань на джерело.

Якщо розглядати науку і культуру як інформаційні системи, а наукові часописи класифікувати за галузевим принципом, то до найбільш інформативних можна віднести:

- за напрямом інформатики: "Телекоммуникации", "Коммуникации и сети", "Телерадиокурьер", "Телеспутник", "Техника кино и телевидения", "Информатизация и связь", "Связьинформ" тощо;
- за напрямом культури: "Українська культура", "Культура і сучасність", "Культурологія", "Економіка і менеджмент культури", "Країна знань", "Вісник національного університету "Львівська політехніка" (Серія "Проблеми української термінології"), "Вісник НАКККіМ" тощо;
- за напрямом туризму: "Туризм", "Туризм и отдых", "Мир туризма", "Турбизнес", "Новости туризма" тощо.

Варто зазначити, що такі джерела наукової інформації треба комплектувати за всіма тематичними напрямами, що тотожні профілю наукової бібліотеки, тому актуальним є визначення пріоритетів і розподіл коштів між тематичними напрямами.

В разі розподілу коштів за тематичними науковими напрямами треба враховувати наукову значимість даного тематичного напряму, а також вартісний характер та цінову визначеність його джерельної бази. При цьому варто брати до уваги, що наукові бібліотеки при формуванні замовлення відповідно до свого статусу мають здійснювати інформаційне забезпечення з усіх наукових напрямів. Тому потрібно розглядати не абсолютну інформативність джерела інформації, яка у значній мірі відображає специфіку даної предметної галузі знань, а відносну – всередині кожного тематичного напряму. Додатковою проблемою в менеджменті комплектування часописів постає потреба розробки моделі підготовчого розподілу асигнувань між тематичними напрямами, без застосування якої може статися так, що максимальну інформативність свого наукового фонду бібліотеки забезпечуватимуть відповідними замовленнями лише з одного чи двох наукових напрямів.

Як відомо, математичне моделювання та конструювання критеріїв (показників) оптимальності розвивали американські науковці Дж. Бокс та Дж. Кіфер, представники радянської наукової школи А. Колмогоров і Г. Марчук, а також українські вчені В. Глушков та Б. Маліновський.

На основі розробленої моделі (із застосуванням елементів теорії блок-схем А. Колмогорова) [1] мають розв'язуватись такі задачі:

- обґрунтування асигнувань згідно з науковими напрямами;
- формування оптимального замовлення – номенклатурного переліку часописів, що мають максимально можливу інформативність для користувачів з кожного наукового напряму в рамках виділених асигнувань.

Оптимізація розподілу коштів за тематичними напрямами може здійснюватись, зокрема по схемі А. Колмогорова, із застосуванням комплексу таких показників оптимальності:

- важливість конкретного тематичного напряму для розвитку науки;
- коефіцієнти вартості часописів за кожним науковим напрямом.

З кожного напряму науки, відображеному в зведеному тематичному плані комплектування, відокремлюють бібліотеки, які мають попит на матеріали з відповідного наукового напряму, і визначають сумарну кількість користувачів наукових бібліотек. Далі розраховують відносну значимість тематики.

Коефіцієнти вартості часописів за кожним науковим напрямом розраховують як відношення середньої вартості конкретного часопису певного тематичного спрямування до середньої вартості всієї сукупності визначених джерел наукової інформації. Незважаючи на постійне подорожчання часописів, ці показники досить стабільні, тому що вартість усіх джерельних баз наукової інформації змінюється приблизно пропорційно.

Здійснюючи менеджмент процесу комплектування в термінах культури, варто показник інформативності кожного відібраного часопису відобразити у числовій формі і здійснити його порівняльний аналіз з показником ціни.

Показник інформативності за попередні роки визначають на основі таких даних:

L_1 – кількість замовлених копій наукових статей, опублікованих в конкретних часописах;

L_2 – кількість замовлень часописів із науково-інформаційних фондів;

L_3 – кількість замовлень на часописи, абонованих на основі міжбібліотечного абонементу (МБА).

В числі показників інформативності може також розглядатися показник кількості посилань на часописи чи окремі статті в ньому.

Є достатня кількість методів врахування цих показників і ранжирування часописів по важливості для прогресу науки, зокрема в культурі, освіті, туризмі тощо [2].

Інформативність (Ii) часопису (Ai) розраховують за схемою А. Колмогорова:

$$I_i = \frac{\sum_{1}^{n} \sum_{1}^{l} L_i}{n},$$

де Li – і-ий показник інформативності, l – число показників інформативності, n – кількість років, за які здійснювався аналіз. Якщо кількість років, упродовж яких здійснювався аналіз усіх часописів однакова, то на n можна не ділити.

Для прикладу розглянемо, як варто здійснювати підготовку даних формування оптимального замовлення часописів на прикладі 4-х видань, які, не прив'язуючись до конкретних назв, позначимо як A1, A2, A3 і A4.

Складемо таблицю обліку інформативності кожного часопису, наприклад, за останні 2 роки за трьома показниками інформативності (див. табл. 1).

Таблиця 1

Позначення часопису	Передостанній рік			Останній рік			Всього	
	Кількість замовлень			Кількість замовлень			Абсолютне значення	Відносне значення
	копій статей	часописів з фондів	часописів по МБА	копій статей	часописів з фондів	часописів по МБА		
	L_1	L_2	L_3	L_1	L_2	L_3		
A1	28	41	17	31	46	54	217	1
A2	23	35	12	36	43	14	163	0,75
A3	27	54	20	22	53	28	204	0,94
A4	9	11	7	6	8	4	45	0,21

По кожному часопису підсумовують одержані кількісні показники за всіма ознаками інформативності. Для зручності подальшого застосування одержаних результатів треба унормувати значення показників інформативності часописів. Нормування здійснюють методом ділення показника інформативності кожного фахового часопису на показник найбільшої інформативності. В такому разі показник інформативності найбільш популярного часопису буде відображено цифрою 1, а у інших часописів його буде відображено числом, меншим за 1. Тоді одержимо цифрові значення показників: 1; 0,75; 0,94; 0,21.

Оцінювання часопису з певного фаху за узагальненим показником інформативності є вельми важливою, але, у ряді випадків, недостатньою процедурою. Адже підвищений попит може бути на популярні часописи з значною кількістю рекламної інформації, що не має достатньої наукової цінності. Тому доцільно додатково ввести коефіцієнт актуальності ρ_i, розрахований на основі результатів експертних оцінювань. Є ряд різноманітних методів експертних оцінювань. Наприклад, певній кількості експертів запропоновано оцінити кожний фаховий часопис, але так, щоб сума оцінок не перевищувала 1. Тоді результати опосередкованого оцінювання кожного фахового часопису буде виражено сумою оцінок, одержаних по кожному конкретному часопису, поділеною на кількість експертів.

Після визначення коефіцієнта актуальності ρ_i скомплектованих часописів можемо скласти таблицю, до якої включимо і розраховані значення показників інформативності Ii (див. табл. 2).

Таблиця 2

Позначення часопису	*A1*	*A2*	*A3*	*A4*
Відносний показник інформативності I_i	I_1	I_2	I_3	I_4
	1	0,75	0,94	0,21
Коефіцієнт актуальності ρ_i	ρ_1	ρ_2	ρ_3	ρ_4
	0,28	0,33	0,17	0,22

Припустимо, що показник актуальності мав значення ρ_i, які відображено у табл. 2. Тоді за даними табл. 2 можемо розрахувати показник пріоритетності часопису Пі, який є добутком коефіцієнтів інформативності і актуальності:

$$П_i = I_i \times \rho_i$$

В підсумку одержуємо числові значення показників, які відображають пріоритетність часописів: 0,28; 0,25; 0,16; 0,05.

Якби експертиза не здійснювалась, а до уваги брались лише показники інформативності, то пріоритетність часописів відобразилась би у такому порядку: А1; А3; А2; А4. З урахуванням висновків експертів порядок пріоритетності став іншим: А1; А2; А3; А4.

Варто зазначити, що надалі ми не беремо до уваги числові значення показників актуальності й інформативності. Їхня роль полягає лише в тому, щоб за їхніми значеннями ранжирувати часописи за пріоритетністю.

Далі виозначимо середню ціну декількох екземплярів часописів за кожною фаховою тематикою. Якщо кількість часописів не чотири, як у розглянутому прикладі, а значно більше, то їх варто об'єднати в блоки відповідно до одержаних рангів:

- часописи, які мають найвищий ранг і, отже, є пріоритетними для замовляння;
- часописи, які за науковою цінністю і попитом не перевершують ті, що потрапили у першу групу (межу визначають відповідно до розрахунку наявних фінансових ресурсів) і які замовляють у випадку наявності коштів;
- часописи, які не мають значної наукової цінності, не користуються активним попитом, які не варто замовляти.

У розглянутому прикладі часописом, який, очевидно, не варто замовляти, є часопис, що має модальність А4.

Ранжирування здійснюють за кожною фаховою тематикою. При цьому постає питання, чи потрібно і чи можна здійснювати ранжирування між тематичними напрямами? Навряд чи це можливо. Адже який експерт зможе визначити, яка фахова тематика важливіша: культура, освіта, інформатика чи туризм. Перелік непорівнюваних тематичних напрямів можна продовжити. І це не пов'язано тільки з інформаційними джерелами, а є загальним питанням теорії процесного підходу до прийняття рішень. Згідно з теорією оптимізації, оптимізування прийнятих рішень можна здійснювати тільки в середовищі споріднених таксономічних понять і об'єктів.

Водночас, існує таке поняття, як загальнонаціональна значимість наукової тематики. Тому варто також перевірити, чи є Національна або Державна програма, спеціальне Рішення Кабінету Міністрів України чи профільних вищих органів виконавчої влади, пов'язані з певним тематичним напрямом. В такому разі для кожної предметної галузі та кожного напряму науки доцільно ввести коефіцієнт переваги, однак подібна задача є не простою. Потрібно досить точно конструювати критерії оптимальності кожного такого коефіцієнта, але це спричиняє додаткові витрати на моделювання та значні обсяги обчислень і, звісно, ставить підвищені вимоги до кваліфікації персоналу. Тому згідно з усталеною практикою діють за прецедентом – як діяли в подібній ситуації колись і які висновки зробили.

Перед розподілом асигнувань треба взяти до уваги вартість часописів кожного j-го тематичного напряму і визначити показники ціни відібраних для замовлення часописів Цjі. Для розрахунку визначаємо вартість однакової кількості часописів за кожною тематикою в порядку їхніх пріоритетів (але не їхньої вартості!).

За кожним тематичним напрямом Тj розраховується середній показник ціни Цjсер як відношення сумарної вартості декількох найбільш пріоритетних часописів цієї тематики до кількості l вже скомплектованих часописів за даною тематикою:

$$Ц_{j\,сер} = \frac{\sum_{i=1}^{l} Ц_{ij}}{l}$$

Як це здійснити відображено в табл. 3 на прикладі чотирьох тематичних напрямів. Ціна кожного з трьох визначених за ознакою пріоритетності часописів кожної тематики вказана умовно.

Таблиця 3

Позначення тематичної спрямованості часопису T_j	Ціна одного екземпляра найбільш пріоритетних часописів, грн.			
	$Ц_{j1}$	$Ц_{j2}$	$Ц_{j3}$	Середня ціна $Ц_{jсер}$
T_1 (інформатика)	10	12	8	10
T_2 (культура)	20	12	7	13
T_3 (туризм)	10	6	8	8
T_4 (діловодство)	8	9	10	9

Одержаний показник Цjсер хоча і відображає середню цінову визначеність, однак має грошове вираження, тому його також потрібно унормувати методом ділення на сумарне значення середньої вартості усіх часописів. Очевидно, що чим вища ціна часописів, тим більше має виділятися коштів на придбання цих носіїв наукової інформації з певної тематики.

Для визначення частки коштів, яку потрібно виділити на придбання часописів за кожним тематичним напрямом, розраховуємо узагальнений середній показник ціни:

$$k_j = \frac{Ц_{j\,сер}}{\sum Ц_{j\,сер}}$$

Для даних табл. 3 $\Sigma Ц_{jсер} = 40$, і значення kj будуть відповідно 0,25; 0,325; 0,2; 0,225.

Остання процедура: кошти, виділені на придбання часописів, ділять пропорційно показникам пріоритетності і вартості часописів за кожним тематичним напрямом.

Частку коштів Cj, яку виділено з загальної суми C, розраховуємо за формулою:

$$C_j = k_j \times C$$

Якщо, наприклад, бібліотеці виділено на придбання наукових часописів за чотирма переліченими тематичними напрямами 1000 грн, то на придбання часописів за напрямом "інформатика" матимемо 250 грн, "культура" – 325 грн., "туризм" – 200 грн., "діловодство" – 225 грн.

В моделі не враховано, як ставитися до придбання часописів, що раніше не були періодичним виданням. У такому разі керуються рекомендацією фахівців, що ознайомилися з рекламними матеріалами.

Така культура менеджменту процесного підходу на основі математичних методів в багатьох випадках, наприклад, при відборі художніх цінностей, експонатів для виставкового бізнесу, наукових статей до певного часопису чи доповідей з демонстраційними матеріалами на симпозіум чи конференцію тощо, може бути стандартом для дослідження моделей різного походження в гуманітарній сфері. Перехід до створення кожної моделі має здійснюватись в межах відповідної предметної зацікавленості менеджера та наявності критерію (або суми критеріїв) оптимальності, що в свою чергу потребує застосування відповідних методів оптимізації.

Література:

1. Ермаков С. М., Математическая теория оптимального экспетимента : учебное пособие / С. М. Ермаков, А. А. Жиговский. – М. : Наука, 1987. – 320 с.

2. Большаков А. С. Современный менеджмент: теория и практика / А. С. Большаков, В. И. Михайлов. – СПб : Питер, 2002. – 416 с.

УДК 792.2 (546.37)

Жукова Наталія Анатоліївна,
кандидат філософських наук, доцент
доцент кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

ЦІННІСНІ ЕЛІТИ: АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ СТРУКТУРНИХ КОМПОНЕНТІВ

У статті розглядаються складові "ціннісної еліти" – гуманізм, освіченість, професійність. Значна увага приділяється ідеї "інтегрального гуманізму" Жака Марітена.

Ключові слова: *гуманізм, "інтегральний гуманізм", еліта.*

Concepts: "humanism", "professionalness", "education", are analysed in the article. Considerable attention decides on an idea: "integral humanism" of Jacques Maritain.

Keywords: *humanism, "integral humanism", elite.*

Серед проблем сучасної гуманітаристики проблема еліти – в широкому розумінні цього феномену – займає помітне місце. В ґрунтовних працях сучасних українських та російських дослідників, таких як О. Апанович, З. Атаманюк, К. Баранцева, А. Бичко, В. Горський, Ю. Давидов, Б. Кухта, М. Лавринович, В. Полохало, В. Скуратівський, М. Шульга та ін., розглянуті історичні витоки елітарних концепцій, роль консервативної соціальної філософії в становленні суспільної ієрархії, робляться спроби структурування еліти відповідно до сфер професійної діяльності. Водночас, незважаючи на вже зроблене, залишається чимало питань, які потребують подальшого вивчення й осмислення. Так, значної уваги заслуговує проблема "ціннісної еліти", її значення в культуротворенні – питання сьогодні доволі актуальне. Метою даної статті є ретроспективний показ умов "народження" "ціннісної еліти", а також аналіз теоретичних концепцій щодо її складових, зокрема, ідеї "інтегрального гуманізму" Ж. Марітена, яка в цьому контексті розглядається у вітчизняній науці вперше. На основі вивченого пропонуються авторські моделі структурних компонентів "ціннісної еліти".

Такі ознаки елітарного, як освіченість, професійність, протиставлення себе масам, існували у філософській думці з давніх давен. Не зупиняючись докладно на розгляді античних, середньовічних та інших поглядів щодо "ціннісного" підходу до трактування елітарного, все ж дозволимо собі звернути увагу на той факт, що за доби Відродження, разом з антропоцентричним світобаченням, географічними відкриттями, з пробудженням національної самосвідомості в більшості європейських країн, гуманістичними ідеями, з'являється ідея необхідності освіченого монарха "філософа на троні". Ця ідея була притаманна й суспільно-політичній думці Росії та України: філософи, політичні діячі, письменники розмірковували над тим, якою повинна бути людина задля покращення життя в суспільстві, і їх міркування можна назвати роздумами про аристократію духу, або "ціннісну" еліту[1]. Правда, між цими роздумами є істотна відмінність: російській суспільно-політичній думці, на жаль, не була притаманна гуманістична тенденція.

Нагадаємо, що поняття "гуманізм" виникло в епоху Відродження і означало "визнання цінності людини як особи, її права на вільний розвиток і прояв своїх здібностей, затвердження блага людини як критерію оцінки суспільних відносин" [7, 354], адже у доіндустріальній, аграрній, середньовічній Європі всі сторони життя знаходилися під контролем церкви, яка приписувала кожному своє місце в житті, тобто людина розглядалася не як особа, а як соціальна функція. Окрім церкви існували ще і інші інститути соціального контролю над особою: для селянина це була сільська громада, для ремісника цех, для купця гільдія, і т. ін. Особа була повністю підпорядкована правилам і звичаям того соціального інституту, до якого належала. Іншими словами, колектив здійснював повний контроль над індивідуумом, підпорядковував особисті інтереси інтересам суспільним.

Гуманізм назавжди змінив розуміння людиною своєї ролі в суспільстві. Він дав людині відчуття своєї унікальності, самоцінності і власної гідності. Можна стверджувати, що в цей період відбулася кардинальна зміна, так би мовити, перебудова суб'єкту культури. Виникла група людей, зв'язаних не професійними обов'язками і соціальним статусом, а своїми поглядами і творчими здібностями.

© Жукова Н. А., 2010

Наразі, повертаючись до суспільно-політичних ідей, пов'язаних з "ціннісним" аспектом елітарного, відмітимо, що в російській державі бажали бачити "філософа на троні" ще від періоду правління Івана Грозного. Своєрідним ідеологом російського дворянства цього часу був талановитий публіцист, дворянин І. Пересвєтов. Саме він звернувся до царя з посланнями, в яких була викладена програма перетворень, підтримана І. Грозним. Прибічником ідеї "мудрого та доброго царя" був і Ф. Ртіщев – державний діяч часів царя Олексія Михайловича, засновник російської благодійності.

В часи правління Катерини II система суспільно-політичних поглядів була заснована на вірі в "філософа на троні", який керує державою за розумними, справедливими законами та прагне загального блага для своїх підданих. Ця ідеологія визначала громадянську позицію більшості діячів російської культури, що намагалися говорити "істину царям", "вчити царювати монарха". Цю ідею розділяли як представники дворянської консервативної думки (О. Сумароков, М. Щербатов), так і прибічники просвітництва, дворянсько-ліберальної опозиції (М. Новиков, Д. Фонвізін).

Революційні ідеї в Росії, особливо починаючи з XIX ст., подекуди переплітаються з думками про еліти (хоча поняття "еліта" і не використовується), про аристократію духу (ціннісну еліту). Навіть в програмному документі "Руська правда" декабриста, керівника Південного товариства П. Пестеля говориться про розділення членів суспільства на тих, хто керує, та тих, ким керують.

О. Герцен, який розчарувався в європейській демократичній революції 1848–1852 років, писав: "Новітнє та останнє слово європейської культури – це освічений хам". Боротьба з міщанською банальністю, вульгарністю, з обивательською психологією присутня у всіх творах М. Данилевського та Ф. Достоєвського. Це не означає, що вони повставали проти західної культури в цілому, яку добре знали і високо цінували, вони виступали проти її омасовленого варіанта, який ані зрозуміти, ані прийняти не змогли. На нашу думку, в Росії гіпертрофовані негативістські оцінки О. Герцена відігравали таку саму роль, що й твори Ф. Ніцше в Німеччині або поетів-символістів у Франції, чи Х. Ортеги-і-Гассета в Іспанії. Російська специфіка виявилась насамперед в тому, що, по-перше, таке "повстання" представників інтелігенції "проти мас" дивно перепліталося з демократичними, народницькими ілюзіями стосовно майбутнього власної країни, а по-друге, революційне проголошення самоцінності та гідності кожної людини (гуманістичні ідеї) "втілювалися" в життя через терор (несумісний з гуманістичними ідеалами).

На відміну від Російської суспільно-політичної думки, в Україні ідеї гуманізму знайшли свій відгук. Так, у XV ст. один з перших українських гуманістів, доктор медицини та філософії Ю. Дрогобич вважав, що людину звеличує сила знання, що саме освічена людина здатна впливати на покращення життя в державі та її зміцнення.

Слід зазначити, що в Україні XVI–XVIII ст., як і в Європі, спостерігається "пробудження" національної думки, хоча й суперечливо, але все ж розвиваються теорії державності. Одні вбачають силу і міць країни в зміцненні православ'я, орієнтуючись на греко-візантійські та давньоруські цінності, інші ж відстоюють ідею демократизації церкви в дусі протестантського віровчення, захищають право світських людей брати участь у церковних справах. Згадаємо Х. Філалета, який був прихильником релігійної толерантності й заперечував абсолютизм не лише монарха, а й папи римського. Були й такі, хто наполягали на необхідності просвітництва (Ю. Дрогобич, М. Смотрицький, П. Могила). Визначальним є те, що нові філософські вчення орієнтуються на утверджену Ренесансом гуманістичну систему морально-етичних цінностей, де набуває значення все те, що складає суть людської природи, і перемагає ідея цільового призначення земного життя людини. Роздуми над проблемою держави і влади, закону та права, моралі й політики зустрічаються в творах багатьох українських філософів-гуманістів (Ю. Дрогобич, І. Вишенський, С. Оріховський, М. Смотрицький, Х. Філалет, П. Могила, Л. Баранович, Ф. Прокопович, С. Яворський та ін.), але всі вони є прибічниками освіченого монарха "філософа на троні".

Серед українських гуманістів XVI ст. виокремимо С. Оріховського-Роксолана, вчителями якого були такі визначні постаті того часу, як Ф. Меланхтон і М. Лютер, а друзями – А. Дюрер, У. Гутен, Л. Кранах-Старший. В Західній Європі його називали "українським Демосфеном" та "сучасним Цицероном" [9, 102].

С. Оріховський є автором таких творів, як "Про турецьку загрозу", "Напучення польському королеві Сигізмунду Августу", "Про природне право", які були популярними в Західній Європі, неодноразово перекладалися та перевидавалися. У 1543 році, після 17-річного перебування за кордоном, він повернувся на батьківщину, де займався суспільно-політичною діяльністю. Як більшість тогочасних гуманістів, С. Оріховський розглядав історію як дію конкретних людей, що беруть участь в історичному процесі, постаючи реальними творцями історії. Філософ, історик, публіцист С. Оріховський вважав, що людина як творець історії рівна з Богом, "і тільки в співдружності з розумними людськими істотами Бог

може встановити справедливість на землі" [9, 102]. Історія, за С. Оріховським, з "служниці" теології перетворювалася в світську науку, де вивчається діяльність античних героїв, видатних діячів, діяльність яких є прикладом для наслідування або певним попередженням. Історичний процес мислитель пов'язував з розвитком освіти та науки.

Отже, як бачимо, С. Оріховський-Роксолан був прихильником того, що у XX ст. назвуть "цивілізаційним підходом до елітарного".

Відмітимо, що суттєвим показником нового стилю життя була свобода дій і висловлювань, незаангажованість поведінки, культурна та соціальна творчість. Як зазначає сучасний український дослідник Н. Петрук, особливо важливе місце в житті українських угруповань і товариств XVI–XVII ст. займало усвідомлення значущості міжособистісних зв'язків й цінностей спілкування як засобу підтримки духовної єдності між однодумцями. Суттєвим фактором культурного українського життя стають, як і в середовищі італійських гуманістів, особисті зустрічі на різноманітних зібраннях, в маєтках відомих українських меценатів, приватне листування.

Так, активно листується зі своїми однодумцями старець Артемій, який емігрував, як і князь А. Курбський, на Волинь. Він активно захищає істини православ'я і доводить у своїх листах шкідливість єретичного вчення. Слід зазначити, що приватне листування було також важливим чинником поширення серед української еліти протестантських ідей, які, в свою чергу, сприяли розвитку та розповсюдженню гуманістичних ідей.

Утвердженню в українській культурі гуманістичних ідей сприяли й особисті контакти між гуманістами. Як зазначає Н. Петрук, твір відомого голландського філософа Юста Ліпсія "Політика" став відомий в Україні (він знаходився в особистій бібліотеці писаря війська Запорізького Григорія Томашівського) завдяки особистим контактам самого Ліпсія з гетьманом Яном Замойським засновником Замойської академії – відомого осередку гуманістичної освіти на українських землях кінця XVI – першої половини XVII ст. Про це свідчить їхнє тривале листування: "Мав Ліпсій в Україні й інших кореспондентів, з якими його єднали спільні ідеали і духовна спорідненість. До останніх належали, зокрема, львівський поет-гуманіст Шимон Шимонович, архієпископ Львівський Ян-Дмитро Соліковський, львівський міщанин Іван Альпецький, новолатинський історик Станіслав Кшиштанович та ін." [6, 180].

Необхідно звернути увагу і на те, що формуванню духовної спільності між різними за соціальним станом і конфесійною належністю людьми сприяла толерантність, яка стверджувалася гуманістами і мислилася як умова життя "на розумних засадах". В гуманістичних товариствах обстоювалася ідея віротерпимості, а також визнавалося право людини на свободу, в тому числі, й на свободу думки чи позиції. До співпраці в тих чи інших гуртках залучалися як видатні українці, так і обізнані з греко-візантійською і східнослов'янською культурою вихідці з інших земель, наприклад, Іван Федоров, Андрій Курбський, Федір Касянович та ін., що мало позитивні наслідки для всієї української культури, сприяло її збагаченню новими ідеями.

Не маючи на меті розглядати історію розвитку гуманістичних ідей у ретроспективі, зазначимо, що всі ці ідеї знайшли своє продовження у наступних століттях, зокрема в філософії позитивізму та екзистенціалізму. У другій половині XX – на початку XXI ст. проголошуються "Гуманістичні маніфести", з'являються такі поняття, як "сучасний гуманізм", "світський гуманізм", "релігійний гуманізм", "трансгуманізм" тощо. Ідеям гуманізму присвячені роботи таких зарубіжних (Дж. Сантаяна, А. Айєр, Е. Нагель, К. Ламонт, П. Куртц та ін.) та вітчизняних (І. Девіна, В. Кувакін, Л. Балашов, Ю. Черний, А. Колодний, Л. Филипович, А. Пашук, М. Кашуба та ін.) сучасних теоретиків.

В контексті проблеми, яку ми розглядаємо, інтерес викликає робота відомого французького неотоміста Жака Марітена "Сутінки цивілізації", в якій автор розкриває ідею "інтегрального гуманізму", яка була підтримана папою римським. В ній філософ закликав сучасників та нащадків осмислити руйнівні наслідки гуманізму без Бога і рухатися до "інтегрального гуманізму", закладаючи заново трансцендентні основи життя і культури.

Звернення до позиції цього теоретика дозволяє, з одного боку, виявити теоретичну спадкоємність щодо конкретних ідей в концепціях елітарного, а з другого зафіксувати "інтегральний гуманізм" як самостійний етап у динаміці історичного руху гуманістичного світобачення.

В роботі "Сутінки цивілізації" Ж. Марітен, аналізуючи феномен гуманізму, стверджує, що ця доба "закінчилася безвихіддю", оскільки "порок класичного гуманізму, що виник в період Відродження і охопив три останніх століття полягає в думці про те, що людська природа замкнута сама в собі, і що вона є самодостатньою" [5, 26]. Проте, реальна природа людини і її свідомість, на думку теоретика, відкриті за своєю суттю, але замість того, щоб визнати це, "гуманізм спробував ізолювати їх від Вищого, закрити в собі і виключити все, що поза ними" [5, 26]. Тобто, в конкретній дійсності людського життя

розум ізолюється від надреального, але він, як зауважує Ж. Марітен, ізолюється також і "від всього, що є ірраціонального в людині" [5, 31], що призвело до втрати людиною бога, а з ним і своєї душі, і самого себе. Врешті-решт, все це, як наголошує теоретик, призвело до того, що "розум наразився на небезпеку через поклоніння розуму, а дійсний гуманізм був замінений гуманізмом антропософським, збитковим. І коли людина викрикнула страшні слова: досить брехливого оптимізму і вигаданої моралі... повернемося до духовного багатства безодні абсурду, до етики безнадійності" [5, 32], то це був голос натовпу, апокаліптичні ознаки якого розповсюдилися по всьому світу, і неабияку роль в цьому, за Ж. Марітеном, зіграв культ надлюдини діонісійського типу. Французький теоретик, на відміну від Ф. Ніцше, наполягав на тому, що людство може "обирати лише між двома шляхами: шляхом Голгофи (страждання) та шляхом бійні" [5, 34]. Ж. Марітен критикує і марксизм, оцінюючи його як "антропоцентричний гуманізм в бік раціоналізму", який не чує Бога, керує історією і, водночас, "винищує своїх вождів" [5, 38].

Трагедія "класичного гуманізму", за Ж. Марітеном, "полягає не в тому, що він був гуманістичним, а в тому, що він був антропоцентричним, не в тому, що він сподівався на розум, а в тому, що ізолював розум і тим знекровив його; не в пошуках свободи, а в орієнтації на ілюзорний міф про якийсь Град людини-бога замість звернення до ідеалу Граду особистості, що створена по образу Бога" [5, 52]. Теоретик запропонував рухатися до "інтегрального гуманізму", який, на його думку, є єдиним шляхом перетворення і оновлення цивілізації. Досягти його можна, долаючи "злопам'ятство проти християнського світу", яке пов'язане із суперечностями християнської історії, а не з самим християнським ідеалом. Водночас необхідно відновлювати трансцендентний ґрунт людського життя. В такій новій цивілізації християнська віра поєднуватиметься з секулярними інститутами. Джерелом суверенітету держави буде Бог, головною метою – соціальні ідеали, а християнські ідеали стануть для соціальної політики каноном. В такій державі (християнській демократії) людина буде вільною. Ж. Марітен зауважував, що фашизм і комунізм таку волю знищували, а лібералізм, що заохочує егоїзм та індивідуалізм, суперечить християнським нормам.

Теоретик не вважав свою концепцію утопічною, оскільки соціалістичний гуманізм абсолютизує колективне начало, ліберальний – індивідуальне, а інтегральний гуманізм, на думку Ж. Марітена, дотримується "золотої" середини, поєднуючи оновлення зі збереженням традиційних цінностей. Необхідно зазначити, що Ж. Марітен вважав за необхідне розрізняти свободу людську та свободу божественну. На рівні соціальних та політичних проблем проявляється прагнення до людської свободи, яка є необхідною передумовою для свободи божественної. Людська свобода –свобода вибору кожної людини – необхідна для розвитку особистостей, з яких складається народ. Досягнення такої свободи, за Ж. Марітеном, дозволяє особистостям отримати такий ступінь незалежності, який забезпечить народу економічні гарантії, політичні права, громадянські доброчесності та духовну культуру.

Розвиток буржуазного лібералізму, зауважує теоретик, відчиняє можливості для людської свободи, але в той же час заохочує егоїзм та індивідуалізм, які перешкоджають досягненню божественної гуманності. Фашизм та комунізм, на думку Ж. Марітена, є певною реакцією на цей індивідуалізм, але їх претензія на абсолютне звільнення колективної людини призводить до заперечення індивідуальної свободи, що для мислителя є неприйнятним. Тому, як зауважує теоретик, необхідне нове рішення проблеми свободи, яке буде враховувати не тільки людські, але й божественні цінності, оскільки "демократія може ґрунтуватися тільки на Євангелії" [4, 59]. Таке рішення повинна втілити запропонована Ж. Марітеном концепція "інтегрального гуманізму". Отже, дотримання трьох основних принципів "інтегрального гуманізму": ствердження цінності особистості, сумісне існування людей в прагненні до суспільного блага, а також християнсько-теїстична спрямованість, яка веде до екуменічного зближення віруючих, з точки зору Ж. Марітена, приведе до існування суспільства, в якому найповніше розкриються здібності особистості.

Таким чином, "інтегральний гуманізм" розглядає людину в цілісності її природного та надприродного буття, а її свободу – як органічну єдність людської та божественної складової. Втілення ідеї "інтегрального гуманізму", за Ж. Марітеном, призведе до розквіту культури, заснованої на приматі християнських цінностей, на подоланні класових антагонізмів. "Інтегральний гуманізм", за Ж. Марітеном, не вимагає від людей самопожертви заради кращого життя, а закликає до оновлення людини в межах можливого, з відродженням цінностей, що існували в минулому. А втілити цю концепцію в життя повинна допомогти еліта. Необхідно відмітити, що культуру Ж. Марітен трактував як вершину на шляху вдосконалення людства, а творчу діяльність як відбиток божественного буття – Істини, Краси та Блага (тобто, теоретик підтримує ідею харизматичності еліти й її "ціннісного" начала). Слід також підкреслити, що ідею харизматичності Ж. Марітен переносить й на мистецтво, трактуючи його (мистецтво) як символізацію трансцендентного.

Ці думки теоретика перетинаються з роздумами російського поета-символіста В. Іванова, з яким Ж. Марітен познайомився в повоєнні роки, коли був призначений послом Франції при Ватикані. За спогадами сина поета, французький філософ зі своєю дружиною Раїсою був частим гостем в домі Іванових. Говорячи про дружні стосунки з Ж. Марітеном, В. Іванов у листі до нього від 9 лютого 1948 року застосував вираз "communion de fois" (спільність, причетність), що підкреслює певну духовну причетність, внутрішню спільність, бо такими епітетами, як стверджують дослідники його творчості М. Гідіні та О. Шишкін, поет окреслював коло своїх однодумців [2].

Насправді, на перший погляд, таке "однодумство" між одним з найбільших представників неотомізму XX ст., чия система думки відкидає ірраціоналізм, і поетом, який стверджує в своїх творах тезу про теургічну місію мистецтва, здається несподіваним. Філософія Ж. Марітена "будується" на схоластиці середньовіччя, і через неї на філософській думці Арістотеля. А В. Іванову, на наш погляд, близька філософія Платона. Проте, в цих, на перший погляд, зовсім різних людей, є й багато спільного, що і пояснює їх духовну близькість. Так, шлях Ж. Марітена до Фоми Аквінського "проходив" під впливом А. Бергсона (учнем якого був Марітен), але французький філософ не оминув і впливу Ф. Ніцше, який відчув на собі і В. Іванов. Отже, марітенівська метафізика як "мета, плід, благо істинне і солодке, пізнання вільної людини, пізнання найвільніше і, звичайно ж, царствене" [3, 112], близька іванівській "старій істині". Зазначимо також, що екзистенціалізм Фоми Аквінського, що ґрунтується на "сприйнятті буття почуттям та розумом, поєднує буття та інтелігібельність, примірює інтелект і таємницю в серці буття, в серці існування", був близький В. Іванову, в ньому він бачив шлях до заспокоєння "надриву" сучасної людини. Підтвердження цієї думки бачимо й в його вірші: "Поэзия, ты – слова день седьмой. Его покой, его суббота".

В листі до Ж. Марітена від 9 січня 1948 року В. Іванов пише свої враження від нової книги філософа, присвяченої онтології Фоми Аквінського. В цій роботі французький теоретик, говорячи про Аквінат, використовує термін "екзистенціалізм" і гостро полемізує стосовно сучасного йому французького екзистенціалізму. Зазначимо, що В. Іванов погоджується з думкою філософа і називає сторінки книги "піднесеними, проникливими і пекучими <...> якщо б ця книга могла вилікувати відчай душ, що заблукали за посередництвом чуттєвого". Цікавий факт: дослідники спадщини поета М. Гідіні та О. Шишкін стверджують, що ця фраза повторюється Івановим в статті, яку він написав для Італійської енциклопедії Треккані [2]. Слід зазначити, що В. Іванов використовував ремінісценції та цитати з робіт Ж. Марітена і в своїх пізніх статтях.

Російській філософ М. Бердяєв в статті "Чи існує в православ'ї свобода думки і совісті?" називав Ж. Марітена "найвидатнішим католицьким мислителем Франції" [1] і порівнював його з російським філософом, істориком Г. Федотовим, для якого людина – носій долі культури, смисл світової історії – повинна прагнути побудувати "Новий Град", де головними ідеалами будуть свобода особистості та християнство (як бачимо, ідеї спільні з ідеями Ж. Марітена). До того ж, необхідно відмітити, що Г. Федотов в роботі "Створення еліти" наголошував на необхідності існування особливого середовища як носія культури, яке "куховарчиного сина" може "переробити, обтесати краще будь-якої школи" [8, 212].

На відміну від В. Іванова та М. Бердяєва, сучасні дослідники робіт Ж. Марітена не ставляться до них однозначно, хоча й деякі з них Г. Ашин, К. Бандуровський, Б. Губман, Л. Кривицький, Т. Сахарова, А. Усманова, Є. Яковлев звертають увагу на те, що теоретик в своїх працях наголошував на тому, що людина як індивід підпорядковується суспільству, у якому вона живе, у той час як особистість, що має безсмертну душу, наділена здатністю трансцендувати суспільні стосунки, і погоджуються з тезою французького теоретика, в якій він говорить, що суспільство повинно усвідомлювати високе призначення людини на персональному рівні і створювати для цього належні умови.

В роботі "Людина та держава" (Man and the State) Ж. Марітен підкреслював, що у вищих таїнах божественного одкровення народ (маси) не може бути компетентним, тому керувати ним, спираючись на божественний розум, а не на гріховні пристрасті, притаманні натовпу, повинна еліта духу. Проголосивши тезу "Народу потрібні пророки", Ж. Марітен обґрунтував програму "інтегрального гуманізму" [10, 130].

Еліта, за Ж. Марітеном, це люди, які нагадують іншим людям про істину та свободу, долаючи прихильність до інтересів політичних еліт. Філософ наполягав, що при цьому еліта духу ("ціннісна еліта") не має права нав'язувати свої рецепти рішення соціальних проблем, щоб не стати диктатором від ідеології – людині потрібна свобода.

В сучасній філософській думці не існує ґрунтовного аналізу концепції Ж. Марітена. Більшість робіт, присвячених вивченню праць теоретика, просто констатують основні положення його теорії (К. Бандуровський, Б. Губман, Л. Кривицький, Т. Сахарова, А. Усманова, Є. Яковлев), проте теорія

"інтегрального гуманізму" французького теоретика, а також його погляди на тенденції розвитку сучасного йому мистецтва, на наш погляд, є не тільки цікавими, а й важливими, особливо в контексті вивчення проблеми культуротворчості.

Підсумовуючи, зазначимо, що "ціннісні еліти" грали й грають вирішальну роль в культуротворчості, адже саме вони є носіями гуманістичних, просвітницьких ідей; водночас, саме з просвітницької ідеології беруть своє начало концепції елітарної культури, а гуманізм (який включає в себе, за Ж. Марітеном, "істину та свободу" й не нав'язує своїх рецептів), а також освіченість і професійність (необхідні для просвітництва) є ознаками "ціннісної" еліти.

Примітки:

[1] Ми зупинились на вітчизняній та російській історії суспільно-політичної думки, адже в контексті вивчення проблеми "ціннісної еліти" вона не вивчалась.

Література:

1. Бердяев Н. А. Существует ли в православии свобода мысли и совести? [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Путь. – Февраль–апрель 1939 года. – № 59. – С. 46–54. – Режим доступа : http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1939fedt.html.
2. Гидини М. К. Два письма Вячеслава Иванова к Жаку Маритену [Электронный ресурс] / М. К. Гидини, А. Б. Шишкин. – Режим доступа: http://portalus.ru (с).
3. Маритен Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики / Ж. Маритен ; [пер. с франц. В. П. Гайдамака, Р. А. Гальцева и др.] – М. : "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2004.
4. Маритен Ж. Человек и государство / Ж. Маритен ; [пер. с англ. Т. Лифинцевой]. – М. : Идея-пресс : Дом интеллектуальной книги, 2000. – 195 с. (Пер. с изд. : Man and the state / Jacques Maritain. – Chicago, 1956).
5. Маритен Ж. Сумерки цивилизации / Ж. Маритен // Работы Ж. Маритена по культурологии и истории мысли : Реф. сб. ; АН СССР, ИНИОН ; [отв. ред. Р. А. Гальцева]. – М. : ИНИОН, 1990. – С. 24–54.
6. Петрук Н. К. Українські гуманісти XVI–XVII ст.: новий погляд на організаційні засади життєдіяльності особистості / Н. К. Петрук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. Праць. – К. : Віпол, 2004. – Вип. 14. – С. 178–187.
7. Советский энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1982.
8. Федотов Г. Создание элиты / Г. Федотов // Судьба и грехи России ; в 2 т. – СПб. : София, 1991. – Т. 2.
9. Хохун-Політова С. В. Гуманістичні тенденції епохи Відродження в національно-культурному піднесенні України XVI – першої половини XVII ст. / С. В. Хохун-Політова // Вісник ДАКККіМ. – К. : Міленіум, 2006. – № 2. – С. 100–107.
10. Maritain J. Man and the State / Maritain J. 1951 – The University of Chicago Press, Chicago, 1951.

УДК 141.1

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МІСЦЕ ЛЮДИНИ У СВІТІ ТА ЧАСІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

У статті в аспекті культурної антропології визначається розуміння ідеальної цілісності людини та її місця у світі та часі. На цій основі виявляються особливості формування культурних цінностей обдарованої особистості.

Ключові слова: *обдарованість, геніальність, культурна антропологія, культурні цінності, час культури, духовний час, сенс людського життя.*

In the article in the aspect of cultural anthropology, understanding of ideal integrity of man and its place is determined in the world and time. The features of forming of cultural values of the gifted personality appear on this basis.

Keywords: *gift, genius, cultural anthropology, cultural values, time of culture, spiritual time, sense of human life.*

© Гавеля О. М., 2010

В культурній антропології існують різні підходи щодо визначення місця людини у світі та часі, розуміння її ідеальної цілісності. У першу чергу це стосується питань сенсу людського життя, розуміння її шляху до безсмертя. З антропологічних та антропоцентричних позицій це питання знаходить неоднозначне розв'язання.

Актуальність даної теми обумовлено необхідністю виявлення особливостей формування культурних цінностей обдарованої особистості в умовах сучасного суспільства. На думку автора статті, це наближує дослідників до розуміння ідеальної цілісності людини, її місця у світі та часі, й, одночасно, вимагає розв'язання наступних питань:

– чи є людина центром культури?;

– яке місце у процесі культуротворення посідає питання визначення сенсу людського життя?;

– як впливає спосіб життя в сучасному суспільстві на формування культурних цінностей обдарованої особистості?

В працях відомого радянського вченого, невролога, психіатра та психолога В. Бехтерєва відбилися його антропоцентричні позиції. Так, у перші пореволюційні роки вийшла його праця "Безсмертя людської особистості як наукова проблема". Нагадуючи читачам про закон збереження енергії, він розвиває думку про те, що кожна людина продовжує існувати у всіх, хто з нею зіштовхується, а згодом – у нащадках. Усі люди пов'язані між собою прямо чи опосередковано через інших, а взаємовплив людей один на одного створює загальну духовну особистість з усіх, хто належить до певного середовища. Сукупність таких особистостей дає, за В. Бехтерєвим, колективні духовні особистості цілих народів, а з тих, у свою чергу, складається загальнолюдська духовна особистість. Духовний зміст кожної окремої особистості розходиться по всьому суспільству, нібито переливаючись в інші істоти, і зберігається таким чином впродовж усієї історії, у тому числі, і майбутньої.

Антропоцентризм В. Бехтерєва оснований на тому, що людина як центр культури має усвідомити свою особливу місію і таким чином увійти в безсмертя. За кожною людиною, на його думку, – усе минуле людської культури. Будь-яка людина – живе її втілення, ланка, що пов'язує минуле з майбутнім. Усвідомлення цієї ролі має надавати, на думку В. Бехтерєва, особливого сенсу життя кожній людині, якою б скромною вона не була. Марієта Шагінян свого часу зазначила, що всі ми – згустки часу, хроноконцентратори, маленькі хроноси. В антропоцентричних поглядах на місце людини та сенс її життя у Всесвіті відображено прагнення науковців винайти своєрідний "психологічний захист" особистості від страху смерті, що на практиці видається не завжди дієвим.

Засновник психоаналізу З. Фрейд шукав можливість винайти духовну рівновагу для своїх пацієнтів. Він вивчав механізми несвідомого та підсвідомого життя людини для того, щоб повернути тих, хто має психічні розлади (проблеми) до повноцінного життя в соціумі. При цьому сам учений так і не позбувся страху перед смертю, обмежуючи своє власне існування межами соціального, психологічного та історичного часу і досить критично оцінюючи духовний досвід, вироблений людством впродовж тривалої історії його існування. Багато уваги в своїх працях З. Фрейд приділяв історії християнства і перегляду основ людської моральності. На противагу цьому, його послідовник К. Юнг, хоч і сприйняв основні положення психоаналітичної концепції, усе ж спробував виявити сенс людського життя в рамках духовного часу. В його вченні про архетипи відбувається звернення до праобразів і першоознак минулого, осягнення Всесвіту через розкриття таємниць, що містяться в духовному світі людини.

Дослідження механізмів часу, їхнього впливу на людське життя стосується питання безперервності руху історії. Історики, психологи, соціологи та представники інших наук стверджують, що будь-яка особистість є своєрідним сплавом психічного й соціального. Це постійно виявляється через її зв'язки із соціальним оточенням. Індивід живе у суспільстві людей. Суспільство складається із груп. Схематично суспільство можна визначити як мережу взаємопов'язаних груп, що належать до спільної культури. Групи, що утворюють суспільство, розрізняються за своїми функціями й структурою. Так само, як група – це значно більше й зовсім інше, ніж сума індивідів, що її утворюють, так і суспільство – значно більше й інше, ніж групи, що його складають.

Особливості конкретного історичного періоду, приналежність особистості до того чи іншого соціального стану, класу, касти, прошарку, якої-небудь організації чи групи накладає свій відбиток на риси особистості; формує конкретні образи її поведінки. Як говорив Вольтер: "Кожна людина є творінням часу, у якому вона живе". Особистість виступає не лише об'єктом тих чи інших впливів з боку оточуючого соціального середовища, але й суб'єктом діяльності. Кожен з нас якимось чином впливає на інших людей, спілкуючись з ними в сфері праці, навчання й дозвілля. Також особистість впливає на макросередовище. Беручи участь у культурному житті країни, особистість виступає як суб'єкт

культурної діяльності, що бере участь у перетворенні макросередовища. Більш того, особистість – це суб'єкт історичного процесу, де кожна людина виступає як діяльна особа.

Цікавими є культурно-антропологічні розвідки відомого філософа срібної доби російської культури П. Флоренського, який спробував визначити роль і місце окремої особистості в світовій історії: "Історія починається тоді, коли виділяється одиничне із загальної маси, – множини…" [8]. Мета ж історика – зрозуміти сенс історії.

Антропологізм дозволяє розширити межі уявлення про людину як центр культури. У філософії П. Флоренського простежується думка, що людина є лише часткою історії, але в кожній особистості відображено всю історію, від людини йде її початок. Таким чином, виокремлюючись із загальної маси, множини, людина розкриває в собі увесь потенціал культурного розвитку суспільства. Своєю філософією П. Флоренський значно випередив час. Його теорія співзвучна сучасній, в основі якої лежить учення про те, що Всесвіт має голографічну будову, а в людині та інших природних тілах відтворені ідеї його організації.

Теорію, що поклала початок відкриттю голографічного ефекту, було вперше розроблено в 1947 році Денісом Гарбором, за що він отримав Нобелівську премію. Як відомо, голограма є явищем, у якому "ціле" вміщується в кожній із його складових.

Джон Кехо, американський підприємець, поет та філантроп у книжці "Підсвідомість може все" так описує ефект фотографій, створених із застосуванням голографічного ефекту. На виставці голограм він побачив фотографію жінки в повний зріст. Із правого боку голограми вона була в одній позі, зліва – в зовсім іншій. Однак, пише Джон Кехо, якщо б фотографія раптом впала і розбилася на безліч уламків, то кожний із них уміщував би не те, що можна очікувати побачити: шматочок черевичка або плаття жінки, частину її обличчя. Насправді, на кожному з уламків було б видно повне зображення жінки. Голографічний ефект, описаний вище для цілої фотографії, переноситься й до кожного з її уламків і містить у собі цілу картинку.

Останнім часом учені приходять до висновку, що реальність, за своєю суттю, така ж голограма, і в роботі мозку закладено голографічний ефект. Наші розумові процеси мають багато спільного з будовою Всесвіту. Мозок – це голограма, що відображує голографічний Всесвіт. Цікаво, що авторами цієї незвичайної ідеї виступають двоє видатних мислителів світу – фізик Лондонського університету, учень Ейнштейна, один із відомих діячів квантової фізики Девід Бом та нейрофізіолог Стенфордського університету Карл Прайбрам. Девід Бом, після здійснення багатьох невдалих спроб пояснити описані вченими процеси та явища квантової фізики за допомогою традиційних теорій і розкрити його багаточисленні загадки, прийшов до висновку, що Всесвіт має голографічну будову. Карл Прайбрам, що займався вивченням людського мозку, також переконався в недієздатності відомих психологічних теорій розкрити всі таємниці людського розуму традиційним шляхом.

Результати цього відкриття було опубліковано на початку 70-х років. Відразу знайшлося багато прибічників теорії, що проголошує голографічну будову Всесвіту. Вчений із Кембриджу, лауреат Нобелівської премії з фізики 1973 року Брайам Джезефсон назвав теорію Бома та Прайбрама "проривом у розумінні сутностей реальності". Шляхом проведення тисячі експериментів Роберт Дж. Джан прийшов до висновку, що мозок може безпосередньо впливати і впливає на матеріальну дійсність. У 1994 році відбулася зустріч провідних вчених і педагогів світу в Прінстонському університеті, на якій відбулося обговорення теми, як можна розвинути цю вражаючу теорію та застосувати її на практиці в конкретних галузях науки.

Виходячи з положення, що людина творить культуру, у сучасній світовій соціогуманітарній науці склався підхід у дослідженні людської природи як цілісності через продукти її власної діяльності. З одного боку, існує світ природи як фізична реальність, що є даним, незалежно від людини. З іншого – людина створює свій світ, "іншу природу" – культуру. Культура – це сфера всього людського життя: матеріального, духовного, інтелектуального. Це поняття включає не лише внутрішні (психологічні, духовні) якості, але і їхній прояв у способах діяльності і в результатах цієї діяльності. Створюючи культуру як друге середовище існування, людина проявляє свій багатогранний творчий потенціал. Культура – це те, що люди роблять із природою, із собою, як поводять себе по відношенню до оточуючих, до самих себе, і що вони при цьому думають і говорять. Культура органічно поєднує в людині її природні й соціальні властивості, оскільки вона справа рук самої людини. Кожна людина може бути причетною до творення культури, а також виступати її носієм, тобто істотою культурною.

Багато речей впливають на процес культуротворення людини. Російський художник і мислитель М. Рерих особливу увагу приділяв фактору часу і вважав, що час – це вироблення, час – це думка. При цьому польський фізик Л. Інфельд відзначав, що час рухається лише тоді, коли людина думає

або діє, у чому виявилась антропоцентричність його поглядів [6, 90]. Тобто, реальна тривалість життя визначається не числом минулих років, а тим, якими подіями вони виявилися заповненими. Вчинки, що потребують зусиль думки й почуття, це життя продовжують.

Психологічний час визначається тривалістю і пов'язаний із кількістю подій. Цю думку вперше в науці визначив філософ Е. Кант, а розвинув у кінці XIX ст. французький учений М. Гюйо. Деякі з подій, що мають свій відлік у психологічному часі, є результатом піднесення думки, поривання душі, однак не обов'язково мають перетворюючий, революційний характер. Так, небагате зовнішніми подіями життя філософа Е. Канта навряд чи можна назвати повільним і монотонним, хоч, і різкі зміни в його поглядах на світ траплялися також не часто.

Створюючи високу культуру, геніальна людина впливає на інших людей: споживачів культурних цінностей, або її подальших творців, змінюючи плин їхнього психологічного часу. Зокрема, відомий дослідник Г. Бориськовський давав своїм "досліджуваним" слухати два записи романсу М. Римського-Корсакова "Пророк", спочатку у виконанні рядового співака, а потім геніального Ф. Шаляпіна. У першому випадку слухач досить точно оцінював тривалість запису, що лунав, а в іншому, – враження виявилося настільки сильним, що отримати хоч приблизно точну відповідь просто не вдавалося. Цей ефект усім знайомий. Коли ми чимось захоплені або знаходимося під враженням чудової вистави – час минає непомітно.

Символом високої культури виступають "пам'ятники" – вічні шедеври світової думки та світового мистецтва, символом маскультури – газети, телебачення з їхньою підміною висот духа та мерехтінням малозначущих "фактів". Разом із тим, мультимедійні технології можуть настільки захоплювати увагу своїх споживачів зовнішньою яскравістю, що поступово перетворюються на справжніх "пожирачів" часу. Ще Марсель Пруст звернув увагу на те, що твори Паскаля колись були настільною книжкою інтелектуалів, а нині пиляться на книжковій полиці, тоді коли всі поспішають прочитати щоденну газету. Чи не краще було б поміняти місцями "новини" та зібрання висловів великих філософів? – запитує Пруст. Публічність, масовість, безликість – небезпечна загроза культурі. Усе це поглинає час і призводить людину до самотності, збіднює її емоції та почуття, коли чиясь беззмістовна балаканина замінює їй можливість почути зв'язну мову. Власне кажучи, у сучасної людини значно знизилась потреба (як наслідок обраного сучасним суспільством способу життя) спілкуватися із шедеврами культури й мистецтва, що були створені в минулому.

Найважливіша проблема, яку досліджує у своїх працях відомий французький філософ Мішель Фуко – це розуміння власного місця й ролі людини в культурі. Він підкреслює, що для того, щоб навчитися діяти в сьогоденні і осмислено будувати майбутнє, людина повинна навчитися розуміти своє власне минуле – і час культури, що пронизує, і багато в чому визначає її власну сутність. Дія в сьогоденні, і тим більше, спрямованість у майбутнє, припускають вихід за межі того, що наочно дано в людині і виявляє ще не розкритий власний потенціал. Із часом власного психологічного дорослішання все більш помітним стає інтерес кожної людини до вивчення таких наук, як філософія, історія та культурологія.

На думку Мішеля Фуко, для людини, що живе в сучасному суспільстві важливо виявити в собі здатність виходити за межі власного пізнання в історії, до її переосмислення. Для сучасної людини історія – це не об'єкт музейної цікавості або підручник із готовими рецептами дії на всі випадки життя. Історія не дає загальних рекомендацій, але вона приховує в собі безліч змістів, набагато більших за ті, що черпає з них кожна конкретна епоха. Це визначає нові можливості гуманістичного осмислення минулого [9]. Повною мірою вищесказане відноситься до будь-якої галузі історії культури. Мислення сучасної людини нерідко страждає некритичністю, переважанням стереотипів у думках, мові, дії. Однак, вивчення подій кожної конкретної епохи показує можливість і неминучість інших способів соціального життя, інших установок, цінностей, ідеалів. Саме тому в наші дні трактування історії культури – предмет гарячих суперечок та ідеологічних зіткнень.

Широке розуміння культури не розрізняє правильне або неправильне, добре або погане впорядкування та розуміння життя суспільства в цілому і поведінки індивідів, що його складають. Адже перед кожною людиною світ постає в його власному переживанні та поясненні. Разом із тим, як соціальна істота, людина засвоює досвід попередніх поколінь. Будь-яка спільнота людей, кожна група виробляє свою власну систему поглядів на світ, свою картину світу. Правила побудови людиною своєї поведінки як переживання нею оточуючої реальності відповідає існуючим у даній спільноті або групі культурним зразкам та цінностям.

Французькі та німецькі просвітники Гердегер, Кант, Гегель, Гете, Шиллер, Гумбольд бачили в культурі безперервний прогрес людяності, моральності, розгортання абсолютного духа (метафізичної або трансцендентної сутності світу), духовного впорядкування, духовної самоорганізації життя та

соціуму. Однак, для Ніцше, Шпенглера, Тойнбі, Фрейда поступальний рух культури – фікція: культура, як життя, безцільна, її результат – непередбачуваний. Навіть самими її творцями нерідко рухають спонукання, що супротивні культурі. Для них характерне самолюбування власним ідеалом, негативне ставлення до інших, ворожість. Мова йде про те, що культура може втрачатися власним способом життя: знищенням ієрархії справжніх потреб людини, відсутністю прагнення до повноти та всебічності, до повного розкриття духовних сил та потреб. Особливо помітним це стає в суспільствах, де переважають утилітарні цінності.

Уявлення про світ та стандарти поведінки, що реалізуються в повсякденних діях, обумовлені рідною для їхніх носіїв культурою. Культура є не лише продуктом людської діяльності, але й одночасно системою її адаптації: кожний індивід проходить процес культурації, тобто входження у своє рідне культурне середовище як цілісність.

Визначаючи місце людини у світі та часі, слід зазначити, що дія всіх соціальних механізмів розгортається в часі. Соціальний час ("час суспільства") може розглядатися як своєрідний континуум, в котрому діють соціальні механізми. Тут мають місце часові виміри соціальних явищ та процесів. Разом із тим, дія всіх соціальних механізмів розгортається в просторі ("простір життєдіяльності суспільства", або, точніше, "життєве середовище суспільства") можна розглядати також як континуум, у котрому діють соціальні механізми. Тут у наявності просторові виміри соціальних явищ та процесів.

Для кожної людини її культурний час розгортається не лише в природному, фізичному світі, але й у символічному середовищі культури. Простір мови, мистецтва, релігії, науки, міфології, спільної виробничої та побутової діяльності людей – все це складає культуру. Символічне середовище існує, завдячуючи взаєморозумінню членів даного культурного співтовариства. Картина світу організується за допомогою символів. Ті, хто оволодіває цими символами, приходять до загальних та близьких поглядів на світ, котрі слугують основою для спільних узгоджених дій. В процесі формування культури діяльність попередніх поколінь накопичується у дійсності як специфічно людська складова оточуючого середовища. А тому місце людини у світі та часі визначається не лише в рамках соціального часу. На її життєвому шляху відбуваються події, що мають свій відлік у культурному часі.

На думку М. Фуко, такий трикутник, як "критика, метафізика об’єкта й позитивізм", є характерним для європейського пізнання з самого початку XIX століття. Відмінною його ознакою виявляється проблема людини як біологічно кінцевої істоти, приреченої до праці під страхом голодної смерті й пронизаної структурами мови, що створені раніше. За М. Фуко, ця тема антропології виявляється тісно пов’язаною з темою історії. Історія у філософа втілює прагнення людини позбутися кінця свого буття, знищити його або хоча б трохи послабити його вплив на власну свідомість. Таких способів філософська думка, на думку М. Фуко, пропонує два: вони належать Рікардо й Марксу. У Рікардо рух історії виявляється в поступовому наближенні до межі ідеальної рівноваги між людськими потребами й економічним виробництвом і до межі зупинки часу. Навпроти, у Маркса співвідношення історії й антропології зворотне: потік, що прискорює історичний час, збільшує економічне виробництво, а також і число людей, які, беручи участь у цьому виробництві, існують на грані голодної смерті; ці люди, що випробували повною мірою матеріальний нестаток і духовні нестатки, здобувають здатність змінити напрямок історії за допомогою революційної дії і тим самим почати новий час, нову історію. Діаметральна протилежність цих рішень, на думку М. Фуко, лише вигадана: археологічне підґрунтя обох – єдине.

Розглянуті Рікардо й Марксом моделі позбавляють людство надії наблизитись до межі ідеальної рівноваги між людськими потребами та економічним виробництвом. Соціальні механізми діють так, що більшість населення Землі живе на досить низькому матеріальному рівні і, навіть, на межі виживання. Разом із тим, у високо-розвинутих країнах європейської цивілізації доход на душу населення та стандарти життя є досить високими. Зокрема, це стає можливим за рахунок створення в цих країнах високоорганізованої фінансово-економічної та торговельної мережі. Для влаштування добробуту для вибраних, людина нищить природу, не поновлюються ресурси планети. Відбувається нещадна експлуатація трудових ресурсів бідніших країн. Утилітаризм породжує негативну трансформацію культурних цінностей, що посилюється умовами глобалізації. Людина тікає у віртуальний світ, що стає для неї єдиним притулком від загроз існуючої дійсності.

За М. Фуко, сучасна людина виступає як єдність емпіричного й трансцендентального. Це означає, що тільки в людині і через неї відбувається пізнання певних емпіричних змістів і, разом з тим, тільки в ній самій це пізнання обґрунтовується, оскільки природний простір живого тіла зв’язується з історичним часом культури.

Як ми бачимо, в культурній антропології М. Фуко переважають антропоцентричні підходи, через що виявляється неможливим позитивне розв’язання питань, пов’язаних із розумінням сенсу

людського життя. Для М. Фуко, людина є досконалою тілесною, однак біологічно кінцевою істотою, а також центром культури, що пов'язана з нею історично. На його думку, людина не є інертним об'єктом, "річчю серед речей", що не здатна до безмежного пізнання cogito. Навпаки, сама людина виступає джерелом напруженого заклику до пізнання й самосвідомості, що саме й робить людину людиною. Тому перед сучасними дослідниками постає проблема вже не самого пізнання природи, зовнішнього світу, але й пізнання людиною самої себе: свого живого тіла, повсякденної праці й звичної мови. Дотепер вони були для неї природними, залишаючись при цьому незрозумілими. Людина лише прагне до цього, але ніколи самостійно не може повністю зрозуміти механізми власної мови, усвідомити себе як живий організм, що здійснює свої біологічні функції незалежно від своєї свідомості й волі. Вона також неспроможна усвідомити себе як джерело праці, що одночасно є "меншим" (оскільки втілює лише незначну частину її можливостей) і "більшим" за людину (оскільки наслідки будь-якої її практичної дії у світі безмежні й не можуть бути всі передбачені наперед). М. Фуко визнає неможливість вичерпного самопізнання, що розглядається філософом не як випадковий момент у прозорих відносинах людини зі світом природи й людей, але як необхідний супутник людського існування. У сучасній філософії "немислиме" виступає у всіляких обличчях (наприклад, як "несвідоме" або як "відчужена людина"), але має активний характер: поволі впливає на людину і спонукає її до пізнання й дії. Втручаючись у буття й думку – приводить до руху, стає реальною силою, дією, практикою.

Виміри цивілізаційного поступу визначають векторне спрямування інтересів та культурних цінностей сучасної людини. Останнім часом особливо відчутний вплив етнонаціональних процесів епохи глобалізації на формування українських культурних цінностей. Видатний український педагог Г. Ващенко свого часу порівнював комуністичну, фашистську та християнську мораль, визначаючи вплив кожної з них на свідомість українців. Особливу увагу він зосередив на наслідках руйнування більшовиками родинної і статевої моралі [2; 3].

Сучасний український вчений М. Сенченко звертається в своїх працях до питань впливу світових ідеологічних глобалізаційних процесів на соціальний, економічний і духовний розвиток українського народу. Він аналізує причини виникнення та впровадження "культурної революції" в Україні у XX – на початку XXI ст., а також виявляє негативний вплив марксистського вчення, фашистської ідеології та сучасної критичної теорії на формування сучасної моралі. В своїх працях він розглядає питання розповсюдження "порядку культурного усуспільнення" як засобу руйнування приватної власності, обмеження національного суверенітету, впровадження хибних духовних цінностей і пропаганди насильства у суспільстві, формування споживацької свідомості [10].

Знайомлячись із працями Г. Ващенко, М. Сенченко та інших українських вчених, стає зрозуміло, що в сучасному світі поступово склалися такі культурні умови, коли вже не потрібно розв'язувати війну проти будь-якої держави. Достатньо знищити мораль нації, і люди знищать самих себе. Хибні духовні цінності в умовах глобалізації спроможні знищувати інститут сім'ї, породжувати ненависть і насильство між людьми, спотворювати образ самої людини, знімати її з п'єдесталу культури, а таким чином зводити нанівець таке етичне поняття, як "цінність людського життя".

В монографії М. -Л. Чепи "Етнопсихологічний вимір цивілізаційного поступу" йдеться про можливості збереження української національної незалежності в епоху глобалізації. На думку вченого, вступ України в добу глобалізації, з відмовою від скомпрометованих комуністичних цінностей, можна розглядати як досить позитивну тенденцію [4].

Збереження української національної незалежності в епоху глобалізації можливе за рахунок:

– обмеження впливу марксистського вчення (покладеного в основу радянської та комуністичної моралі), фашистської ідеології та сучасної релятивістської теорії на формування сучасної моралі;

– збереження традиційно-християнських цінностей;

– дотримування принципу "покладатися на власні сили";

– збереження національної культури;

– використання українцями мирного етнонаціонального потенціалу для збереження власного обличчя у постглобалістичному суспільстві.

В символічному середовищі культури людина отримує унікальну можливість вийти за рамки власного біологічного часу шляхом культурації. Зважаючи на здатність до рефлексії, вона може оволодівати собою як предметом, що має свою специфічну стійкість та особливе значення. Для того, щоб зберегти людське життя та культурні цінності, люди – жителі планети Земля – мають діяти не лише за законами соціального, але й культурного часу. На основі самопізнання має відбуватися більш повне використання потенціалу власного інтелекту та творчих здібностей.

З позиції культурної антропології, що входить у систему культурологічних знань про людину та її природну сутність, людина завжди конкретна, індивідуальна, і, водночас, нею самою представ-

лена сутність іншого порядку, така як народ, нація чи людство. Ця наука, що має справу з певними фізичними ознаками людини, у той же час спрямована на пошук у ній персонального, особистісного, споконвічно закладеного та допомагає реалізовувати це в дії, змаганні, праці, творенні культури.

Разом із тим, соціальному та історичному релятивізму, антропоцентризму і соціології екзистенціалізм протиставив "фундаментальні істини людського існування", "справжнє буття", "екзистенцію", глибину переживань, у котрих відкриваються таємниці буття. Оскільки людина завжди є унікальним, незамінним способом самобуття, її головною турботою, на думку екзистенціалістів, має стати самоперевірка, самоаналіз, самоконтроль: чи є я самим собою та чи бажаю я бути, чи зберігаю я у своїх учинках власну "автентичність" та "самість", чи є я здатним до дії, що походить із самої глибини моєї екзистенції?

Теза М. Фуко про "зникнення людини із сучасної культури" має на увазі зовсім не натуралістичну "смерть людини", як представляється деяким критикам переважно суб'єктивістської, екзистенціальної орієнтації. Йдеться про те, як і коли в історії західноєвропейської культури нового часу відбувалися рішучі переломи в розумінні людини? Коли й у силу яких обставин образ людини було знято з гуманістичного п'єдесталу культури? Разом із тим, констатуючи "смерть людини", М. Фуко ні слова не говорить про те, якою може або повинна бути та нова нетрадиційна людина, поява якої передвіщається ним після остаточного зникнення традиційної людини. При цьому М. Фуко також не намагається здійснити ніякої позитивної культурної прогностики.

Разом з тим, ключ до розуміння людської геніальності криється у словах П. Флоренського про те, що краса світу є доступною лише для того, хто звільняється за допомогою любові від замкнутого егоїзму. У кожної людини, таким чином, з'являється шанс зберегти життя на планеті.

Павло Флоренський розкриває місце та цінність людини у світі в рамках культурного, або, краще сказати, духовного часу. Почнемо з того, що життя кожної людини наповнене доленосними подіями, творчими злетами та падіннями. У рамках історичного, соціального та біологічного часу досить важко оцінити сенс людського життя та скласти прогнози на майбутнє: що чекає на людину – успіх чи поразка? чи зможе вона використати свої потенційні можливості та здібності на благо людства? скільки в неї шансів вижити на планеті Земля? Питання, що стосуються сенсу людського життя набагато легше розкриваються в рамках культурного часу. За П. Флоренським, існує досконалість вищої реальності, а проявом її основної ідеї виступає сама людина.

Безумовно, у рамках культурного часу людське життя можна розглядати як найвищу цінність. Так знімається безліч суперечок на кшталт того, чи можна загалом говорити про існування такого поняття, як загальнолюдські цінності. І тоді таке поняття, як "загальнолюдські цінності", набуває нового значення.

Однак, якщо мислити в рамках соціального часу, то в умовах глобалізації не уникнути жорстокої конкуренції за відстоювання власних економічних інтересів. Це відбувається через обмеження харчових ресурсів (за теорією Мальтуса) і, відповідно, є своєрідним виправданням для розв'язування війн, штучного обмеження народжуваності дітей. Такі доводи, на перший погляд, можуть здаватися досить переконливими. Що таке людське життя в загальному вирі подій? Крихітна міть, що знаходиться між минулим і майбутнім?

На думку П. Флоренського, для нашого тримірного розуму ідея людини виступає лише загальним поняттям, лише класом, а наш тримірний зір схоплює лише роз'єднані зразки цього класу. Однак, людина як ідея є живим цілим.

Події у рамках історичного часу нагадують розкидані шматочки мозаїки. Однак, у якийсь момент вони складаються в загальне полотно, розкриваючи сенс людського життя. У Всесвітньому просторі духовного часу відбиваються Ідеї Бога. Центральною ж виступає ідея любові Бога до людини, що виражена в цінності кожного окремого життя.

Миттєвий фотографічний знімок – це точне і, разом з тим, мертве та штучне відображення. Відтворюючи живе буття в його ідеальній сутності за допомогою кольорів, мармуру та бронзи, художник відображує не короткочасне положення, як це робить фотограф, а поєднує в ціле вирази, що відносяться до різноманітних відрізків часу, і таким чином створюється гармонічна єдність.

Лише обдарований митець може зануритись у Всесвітню таємницю сенсу людського життя. У мистецтві можна знайти багато вдалих спроб передати не лише характер людини, але і її внутрішню красу. Наприклад, зображуючи поряд із людиною лева, стародавній художник таким чином підкреслював особливу сміливість і мужність характеру змальованої ним людини. Високий злет думки, сильний характер, витончені почуття, високо моральні вчинки – все це ознаки людської краси. Вона не може бути статичною, а тому піддається постійній трансформації. Стародавні філософи вірили в те, що досконалість вищої реальності виявляється найбільш образно в красі, що належить цій реальності

і, особливо, – конкретній живій істоті. Вони також визначали можливість існування спермантичного Логосу (особливо це відображено в працях Плутарха Херонейського), який виражено в людській геніальності.

Можна говорити про те, що в кожну історичну епоху в культурних цінностях геніальних особистостей відобразився Всесвітній Логос. Як зазначав Геракліт Ефесський, Логос є Найвищим суддею. Люди, що вдаються до спроб знайти життєвий Логос, з часом змінюють ставлення до результатів власної діяльності. На думку М. Лосського, цінності, що створюються людством, не є самодостатніми та з часом вичерпують себе. Творчі здібності егоїстично мислячого субстанціонального діяча поступово згасають. Егоїстично налаштована особистість неспроможна дотримуватися справжнього оптимізму у своїй творчості. Перші ж невдачі на її шляху знищують впевненість у тому, що власна творчість здатна зробити людське життя кращим. Егоїстична особистість не готова на самопожертву заради майбутнього. Виробити ж емпіричний тип життя – це задача для творчої діяльності кожної істоти.

Психоаналітик З. Фрейд був переконаний, що людське Его вимагає від людини постійного задоволення її власних потреб. Останні лише збільшуються по тому, як дорослішає особистість. Таким чином, людина все життя живе в залежності від власних потреб. Споживацька психологія лише посилює цю залежність, і життя в умовах утилітарного суспільства робить людину приреченою на самотність, обмежене й безрадісне існування, фрустрацію.

На думку М. Лосського, лише підсвідомість субстанціонального діяча міститься в собі передбачення майбутньої досконалості. У філософа субстанціональний діяч – це своєрідна модель Всесвіту, кажучи сучасною мовою – його голографічне відображення. Філософ звертає увагу на те, що такий діяч має особливі прогностичні здібності і може творити поза часом. Такою можливістю людина може бути наділена лише в рамках духовного часу, адже Вічність – це категорія духовного часу, де відсутні часові обмеження.

На думку М. Бердяєва, саме той порив, котрий притягує людство в інший світ, у цьому світі втілюється в єдино можливій, вищій для нас красі, котра завжди має природу символічну, а не реалістичну. Якщо остаточне реалістичне здійснення можливе лише в будь-якій вищій дійсності, за межами історії, то занадто символічне здійснення можливе тут, у земній дійсності, як знак вищої дійсності, історія якої доцільна та конкретна.

Геній, що творить культурні цінності – спрямований у майбутнє. Традиційно вважається, що особлива ознака геніальної людини виявляється в тому, що її творчість має особливе значення для людства. Результати кропіткої праці обдарованої особистості не завжди гідно оцінюються її сучасниками. Дійсно геніальні витвори культури і мистецтва стають справжнім надбанням для прийдешніх поколінь. Це пояснюється тим, що символічне культурне середовище існує, завдячуючи взаєморозумінню членів даного культурного співтовариства. Й для того, щоб оволодіти новими символами, потрібен час. Картина світу, подібно до мозаїки, складається поступово. Щоб сталися конкретні культурні зрушення, має пройти час. Разом з тим, переосмислюючи минуле, спілкуючись із шедеврами культури, ми будуємо майбутнє. Геніальні думки, спрямовані в майбутнє, здійснюють перетворюючий вплив, який ще не є зримим, однак уже посіяним. За сприятливих умов, у культурному просторі з'являться паростки, що проростуть людською духовністю. Справжній геній – це той, хто здатний перетворювати світ на краще, створюючи нові духовні й матеріальні цінності, символічне середовище культури.

Література:

1. Бердяев Н. А. О назначении человека [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : "Республика", 1993. – 383 с. – (Б-ка этической мысли). – С. 135–239.

2. Ващенко Г. Г. Вибрані педагогічні твори / Г. Ващенко. – Дрогобич : Видавнича фірма "Відродження", 1997. – 214 с.

3. Ващенко Г. Всеукраїнське педагогічне Товариство ім. Григорія Ващенка. Твори [Текст] / Всеукраїнське педагогічне Товариство ім. Григорія Ващенка. –К. : Школяр, 2000 (2000). – 416с.

4. Чепа М. -Л. Етнопсихологічний вимір цивілізаційного поступу: монографія / Мирослав-Любомир Чепа. – К. : Педагогічна думка, 2008. – 104 с.

5. Лосский Н. О. История русской философии / Николай Онуфриевич Лосский ; под ред. И. Н. Казакова. – М. : Высшая школа, 1991. – 559 с.

6. Подольный Р. Г. Освоение времени / Роман Григорьевич Подольный ; под ред. А. М. Пацин. – М. : Политиздат, 1989. – 143 с.

7. Флоренский П. А. Избранное / Павел Александрович Флоренский ; под. ред. Хорунжего С. С. – М., 1990.

Т. 1. – Столп и утверждение истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. – 490 с.;

Т. ІІ. У водорозделов мысли. – 446 с.

8. Флоренский П. А. Содержание лекции по истории философии / Павел Олександрович Флоренский ; собрание сочинений ; под общ. ред. Н. А. Струве. – YMCA-Press, 1985.

9. Фуко М. Позитивна освіта [Електронний ресурс] / Мішель Фуко, 2009. – Режим доступу : bbfile://localhost/D:/Documents 20and 20Settings.

10. Сенченко М. І. "Культурна революція" в Україні, або Управління деградацією / Микола Іванович Сенченко. – К. : МАУП, 2004. – 212 с.

УДК 130.2

Герчанівська Поліна Евальдівна,
кандидат філософських наук,
доцент, докторантка
Харківської державної Академії культури

ІНВАРІАНТНІСТЬ І ВІДКРИТІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕЛІГІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті обговорюється питання інваріантності в українській народній релігійній культурі з позиції пошуку консенсусу між людьми з різними світоглядами і релігійними настановами.

Ключові слова: *інваріантність, константа, українська народна релігійна культура.*

The article is dedicated to the discussion of the problem concerning the invariance in the Ukrainian folk religious culture from the position of the search of the consensus between people with different ideologies.

Keywords: *invariance, constant, Ukrainian folk religious culture.*

Проблема, що досліджується, виникла з особливої уваги до народної релігійної культури в умовах пошуку консенсусу щодо подолання соціокультурної ентропії в сучасному українському суспільстві. З народною культурою зв'язується уявлення про спадкоємність досвіду, накопиченого поколіннями, в ній бачиться потенціал для досягнення взаєморозуміння людей з різним світоглядом, самосвідомістю і ціннісними перевагами. Така постановка дослідницької задачі потребує, перш за все, з'ясування: чи можливий консенсус між людьми з різними світоглядами і релігійними поглядами апріорі?

У вирішенні цієї задачі, на наш погляд, слід акцентувати увагу не на відмінності, а на спільності людей однієї культури, не на тому, що їх роз'єднує, а на тому, що єднає. Отже, проблема фокусується на питанні пошуку об'єктивної основи для порозуміння носіїв однієї культури – інваріантів, що створюють стійкий фундамент народної культури, являючись необхідною умовою її зберігання, відтворення і розвитку. Саме інваріанти надають народній культурі життєздатність, обумовлюють її якісну своєрідність.

Обговоримо питання інваріантності в українській народній релігійній культурі з позиції культурології. Поняття "інваріант" (інваріантність) ввійшло у гуманітарне знання зовсім недавно з математики і досі залишається предметом філософського і культурологічного обговорення. Філософський енциклопедичний словник тлумачить інваріантність як "властивість істотних для системи елементів, відношень, станів не змінюватись при її перетвореннях" [6, 239]. Цей термін часто сприймається тотожним "константі" (константності). Тому, щоб розробка поставленої проблеми мала зміст, з'ясуємо принципову відмінність цих понять.

Якщо інваріант – величина, що залишається незмінною при певному перетворенні зв'язаних з нею перемінних, а інваріантність – стійкість, незмінність у мінливому, то константність – це незмінність безвідносно до чого-небудь. Існування інваріантів в динамічній системі народної культури забезпечує її мультистійкість і спадкоємність, що однак не заперечує а, навпаки, логічно припускає різноманітність варіацій її характеристик. Тому при дослідженні народної релігійної культури як функціонуючої системи коректніше використовувати термін "інваріанти" (а не константи) для позначення елементів, що забезпечують їй постійне відтворення.

А втім, в культурології немає єдиної точки зору в інтерпретації комплексу культурних інваріантів, а також відсутні чітко сформульовані позиції щодо критеріїв їх вибору. Це обумовлено, по-перше, об'єктивним чинником: непросто виокремити в сфері народної релігійної культури (як, зрештою, і самої культури) специфічний, внутрішньо єдиний, обумовлений низкою постійних показників комплекс явищ; по-друге, суб'єктивним фактором – неминучим зіткненням різних точок зору і нау-

© Герчанівська П. Е., 2010

кових підходів. Йдеться про цілісну багаторівневу систему незмінних взаємозв'язаних параметрів, що складають ієрархію по ступеню значущості для людини. Вирішення проблеми передбачає синтез предметних полів гуманітарних наук, що вивчають глибинну сутність життєдіяльності людини (філософії, антропології, культурології, соціології, психології).

Підкреслимо, що в фокусі дослідження знаходиться релігійна культура суспільства, в якому домінують конвенціональні механізми соціокультурної регуляції, і життєдіяльність якого здійснюється, завдяки механізму ретрансляції культури і біологічної спадкоємності. Ця культура сформувалась внаслідок взаємодії побутових форм людської активності і релігійної практики українського народу і ввібрала у себе конструктивні елементи усіх боків його життєдіяльності. Вона акумулювала у собі багатовіковий досвід засвоєння людиною світу, накопичуючи у собі результати позабіологічної еволюції і формуючи модель доцільної поведінки у суспільстві.

Еволюціонуючи у взаємодії з навколишнім середовищем, вона щільно стикається зі своєю споконвічною опозицією – природою, адаптуючись до її мінливих умов. Разом з цим, вона є продуктом життєдіяльності колективу людей, поєднаних спільними екзистенціальними орієнтаціями, соціальними проблемами і досвідом спільної життєдіяльності. Їх свідомість і поведінка мотивується і регулюється не стільки біологічними, скільки соціальними інтересами і потребами, загальноприйнятими нормами і правилами задоволення. Тому у подальшому аналізі інваріантність української народної культури ми будемо визначати на основі критеріїв припустимості дій членів суспільства з точки зору підтримки рівня соціальної консолідації на підставі народної релігійності.

Абстрагуючись від деструктивних дій, розглянемо творчу (позитивну) активність українського народу, що співпадає з магістральною тенденцією загальноеволюційного процесу і спрямована на засвоєння світу, накопичення позитивних результатів і комунікацію між соціальними суб'єктами. Багатогранність людської природи детермінує різноманітну змістову інтерпретацію життєдіяльності людини. Диференціюючи комплекс культурних інваріантів за рівнями, сфокусуємо увагу на двох напрямках – позабіологічному способі діяльності людини і діяльності, спрямованій на розвиток індивіда.

У цьому ракурсі цікаво звернутись до концепції О. Рум'янцева, що ґрунтується на парадигмі взаємодії людини зі світом і з іншою людиною. В якості інваріантів О. Рум'янцев розглядає "трансцензус цілепокладання", ментальність і колективність [3], що надають певній культурі специфічність і стійкість. Він визначає, що "ці три модуси інваріантності, по-перше, рівновеликі, але не симетричні, по-друге, не можуть бути вишикувані у порядку часового руху, будучи умовами один одному" [3, 73]. І все ж логіка побудови концепції приводить нас до висновку, що домінуюча роль в цьому триптиху належить цілепокладанню.

Нагадаємо, що цілепокладання – це "процес формування цілі як ідеального образу бажаного (цілеформування); її досягнення і втілення у результат діяльності (цілереалізація)" [6, 705]. Воно не зводиться лише до одного цільового акту, а є процесом, в якому ціль, засіб і результат постійно міняються місцями. О. Рум'янцев висловлює думку, що "людське цілепокладання спадкоємно конститутивному цілепокладанню тварин і разом з цим радикально відрізняється від останнього, що забезпечує унікальність його позиції у світі" [4, 55–56]. Розвиваючи цю думку, він підкреслює, що цілі у тварин ретроспективні, оскільки визначені видоспецифічним досвідом, а засоби їх досягнення детерміновані інстинктами, в яких відбита історія виду, що опосередковує відношення з середовищем. Людські ж цілі, навпаки, перспективні і є чинниками спрямованого руху в майбутнє, а способи їх досягнення – задачею творчого конструювання.

На наш погляд, правомірність аналогії між цілепокладанням у тварин і людини викликає деякий сумнів, оскільки цілепокладання невід'ємно від результату, а тварини не створюють другу (штучну) природу. Тоді як діяльність людини є творчою, вона спрямована на пізнання і використання досвіду, здобутого людською спільністю, на підтримання балансу між новим і старим, сучасним і минулим, в основі якого лежить розуміння людиною перспектив свого майбутнього.

Однак, безумовно, цілепокладання можна прийняти як важливий інваріант народної культури, оскільки культура це – творчість, а творчість безпосередньо зв'язана з цілепокладанням, що детермінує культурний розвиток. У такому ракурсі розробка проблеми цілепокладання в контексті дослідження української народної релігійної культури достатньо перспективна, оскільки щільно зв'язана з задачею формулювання соціокультурних цілей у сучасному суспільстві.

Трансцензус цілепокладання виводить народну культуру за межі замкненого кола, обумовленого локально-етнічним походженням, надає їй характеру відкритості. Як складна система, народна культура містить у собі цілий спектр потенціальних іманентних шляхів розвитку, їх множинність детермінована варіаціями взаємозв'язаних компонентів (соціальних норм, ідеалів, цінностей тощо), що еволюціонують в єдиному соціокультурному полі. Внутрішні трансформації цих компонентів і їх

зв'язків, відповідно до людських потреб на конкретному етапі розвитку суспільства, ведуть до зміни орієнтації розвитку народної культури.

Цілепокладання породжує новацію, а втім, цей процес відбувається в контексті народних традицій і ментального простору соціуму, що відбиває алгоритм народної творчості і ретрансляції народної культури. Цілепокладання формується носіями культури, які, аналізуючи досвід попередніх поколінь і його можливості через призму знання свого часу, трансформують потенціальні реалії у конкретні дії. Кожній окремій епосі притаманна власна орієнтація вектору цілі, що вносить дискретність в процес культурного розвитку.

Отже, зміна парадигми або концепту епохи, трансформація індивідуальної і соціальної регламентації людського життя (в тому числі релігійного) в межах часово-просторової системи координат, детермінує зміну напрямку вектору цілі в народній релігійній культурі, причому індивідуальне начало в цьому процесі завжди підпорядковується колективному. Формування і реалізація цілі спільності здійснюється завдяки консолідації колективних зусиль, а сама народна культура являє собою не третю субстанцію (між природою і людиною), а атрибут спільної життєдіяльності людей.

Відношення людини до світу являє собою багатомірне явище, тому процес пошуку інваріантної основи української народної релігійної культури продовжимо на іншому культурному рівні. В фокусі подальшого аналізу – стосунки між людьми, що ведуть до утворення комунікативної системи, яка має смислове значення лише для членів соціокультурної групи, що досліджується. В ній локалізовані такі принципи, як підпорядкування особистості цілому – колективу; домінування конвенціонального типу соціокультурної регуляції, що ґрунтується на народних традиціях і упорядковує форми колективного життя і взаємодії людей. Ця соціокультурна регуляція не визначається особливою жорсткістю імперативних і табуйованих установ, залишаючи суб'єктам діяльності можливість для творчої імпровізації, варіювання, пошуку та інновацій.

Метою функціонування комунікативної системи є підтримка рівня соціальної консолідації суспільства на підставі соціальних цілей, стандартів, цінностей, правил, звичаїв, технологій соціалізації особистості і відтворення спільності як стійкої цілісності, що зв'язано з стратегією виживання соціуму. Це має відношення не тільки до матеріально-виробничої практики, але й до будь-яких форм соціальної, інтелектуальної, комунікативної, художньої, релігійної діяльності, що здійснюється колективно або індивідуально, однак з соціально значущими результатами. Ключовим питанням на цьому теоретичному рівні є взаємодія індивіда з "Іншим", бо тільки в процесі комунікації людина набуває свою культурну і соціальну визначеність. У цьому акті культурні форми виконують функцію консолідації людей, актуалізуючи питання соціалізації індивідів, їх інкультурації і самоідентифікації.

У такому ракурсі звертає на себе увагу концепція культурних інваріантів А. Шеманова. Виходячи з парадигми щодо механізмів успадкування життєвого досвіду, він виокремлює в якості головних інваріантів культури "ментальність, тобто спектр вірувань, стереотипів (сприйняття, мислення, поведінки), єдиних для носіїв певної культури через спільність умов життя, традицій, виховання та ін.; необхідність самоідентифікації, що випливає із внутрішньої неоднозначності досвіду, акумульованого і в ментальності, і в творах культури, знаннях, інститутах суспільства та ін.; структуру самоідентифікації, що потребує об'єктних і суб'єктних умов для її здійснення" [7, 78].

Отже, незважаючи на різні методологічні підходи, вчені приходять до консенсусу стосовно ментальності як важливого інваріанту культури. Одночасно А. Шеманов надає статусу культурного інваріанту самоідентифікації індивіду. Він виходить із того, що кожна людина є (або має ціллю бути) членом певного суспільства, що являє собою замкнений ментальний простір, в якому існує тотожність мислення буття. Засвоюючи культуру соціуму, індивід тим самим визначає своє місце в його соціокультурному просторі. За А. Шемановим, "необхідність самоідентифікації, існування форм культури, несучих досвід, і потреба для їх інтерпретації в розумінні і в уяві є інваріантами" [7, 79]. У такому змісті самоідентифікацію, безумовно, можна віднести до інваріантів народної культури.

Олександр Кирилюк пропонує іншу інтерпретацію інваріантного комплексу. У своєму пошуку універсальних вимірів української культури він виокремлює рівень людських природних інстинктів підтримки життя, вважаючи, що "категорії народження, життя, смерті та безсмертя, за якими закріпилося найменування "категорій граничних підставин" (ultimate bases (англ.), предельных оснований (рос.)), або культурно-світоглядних універсалій, у тілі культури постають як її загальні сталі структуровані елементи, як її інваріанти" [2, 5]. Такий підхід за своєю суттю лежить в руслі концепції М. Данилевського [1], О. Шпенглера [8] і А. Тойнбі [5] щодо циклічного розвитку соціокультурних систем за аналогією з онтогенезом.

Саме ця ідея (народження, життя, смерть та безсмертя) пронизує всю народну релігійну культуру – її предметно-практичний, ритуально-обрядовий, практично-духовний рівні. Цей інваріантний

комплекс, що обумовлює циклічність людського буття, виявляє себе в різних формах народної свідомості (міфологічній, релігійній, філософській, художній, естетичній, моральній), визначаючи специфіку ритуальних дій та обрядів, народне художньо-образне бачення світу і детермінуючи схему поведінки та орієнтування людини в її практичних справах.

Визначені в межах сучасних концепцій інваріанти (цілепокладання, ментальність, колективність, самоідентифікація індивідів, циклічність людського буття) відбивають глибинну сутність української народної релігійної культури, однак це лише частина її багаторівневої інваріантної системи. Поза вказаним комплексом залишились, зокрема, такі інваріанти, як соборність, традиційність, синкретичність, символічність, канонічність, що відбивають різні боки української народної релігійної культури.

Нагадаю, що частина інваріантного комплексу (традиційність, колективність, синкретичність, символічність) є результатом успадкування елементів культури раннього періоду розвитку етносу. Сформовані на ґрунті міфологічного світогляду людини, ці інваріанти залишились основою української народної релігійної культури, незважаючи на еволюцію релігійного і соціокультурного життя українського народу. Час вносив корективи в склад носіїв народної культури, але не в колективну сутність її суб'єкту і характер його ментальності. Варіювалося співвідношення форм соціокультурної регуляції у народному суспільстві, однак домінуючим завжди залишались конвенціональні механізми, що основані на народних традиціях.

Протягом історії трансформувалась змістова основа людської життєдіяльності, змінювались світоглядні переваги, форми релігійності, художня картина світу, а з ними варіювалися традиції, система сакральних символів, однак народна релігійна культура завжди була традиційною, колективною, символічною, синкретичною. Синкретизм неодноразово змінював свої форми, однак залишався визначаючим началом народної культури.

Важливу роль у формотворчому процесі зіграло християнство, воно детермінувало появу цілого спектру синкретичних форм, таких як синкретизм язичницького і християнського світоглядів, буденної і сакральної свідомості українського народу, що склало змістову основу української народної релігійної культури; синкретизм релігійної і художньої свідомості людини, на ґрунті якого сформувалась релігійно-художня ціннісна система народу; синкретизм видів мистецтв (зокрема, архітектури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва, скульптури – у католицькій і греко-католицькій гілках, музики, співу), підпорядкований ідеї спілкування з Богом; синкретизм естетичного і функціонального в народній релігійній культурі; народної і християнської символіки.

Під впливом християнства в українській народній культурі сформувалась синкретична художня система, що ґрунтується на християнських художніх канонах і практичному досвіді народу, які детермінували специфіку українського народного релігійного мистецтва. Звернемо увагу ще на один з найважливіших інваріантів української народної релігійної культури – соборність, яка є світоглядною парадигмою українського народу, що поєднує духовне, божественне і земне начала. Соборність являє собою особливий тип єднання індивідів, принцип комунікації на основі любові (зокрема, до Богу).

Отже, інваріантний комплекс є цілісною багаторівневою системою, що характеризується іманентним змістом і формою. Якщо зміст системи визначається сукупністю зв'язаних між собою інваріантів, то форма – це спосіб їх організації (іманентна структура системи, характер зв'язків між інваріантами, послідовність зміни стану їх взаємодії). Ці діалектичні протилежності знаходяться у взаємозв'язку і детермінують специфіку української народної релігійної культури, надають їй визначеності.

На певних етапах розвитку суспільства виникає необхідність в оновленні народної релігійної культури, що порушує рівновагу її інваріантної системи і детермінує трансформацію форми інваріантності. Як правило, змінюється ієрархія підсистем (інваріантів, комплексів інваріантів) за ступенем їх значущості в конкретну епоху, однак можлива зміна форм самих підсистем або поява їх модифікацій (наприклад, соборність як модифікація колективності). Тобто, хоч форма і підпорядковується змісту, але одночасно впливає на його розвиток, що у цілому надає системі гнучкості, діалектичності і багатоаспектності.

Інваріантність культури щільно зв'язана з культурною мінливістю. Ці різнополюсні поняття відбивають сутність народної релігійної культури як відкритої динамічної системи, в якій інваріанти є визначальними елементами її структури, що надають їй стійкості і спадкоємності. У такому ракурсі проблема стабільності і варіативності системи викликає особливий інтерес.

Народна релігійна культура є саморегулюючою системою, і хоч вона характеризується високим ступенем традиційної стійкості, їй притаманна внутрішня тенденція до змін. Процес її самовідтворення відбувається на рівні колективного несвідомого або являє собою цілеспрямований акт

людської діяльності, він орієнтований на підтримку внутрішньої рівноваги, що втрачається час від часу через напругу і еволюційні зміни в соціокультурній системі суспільства, під впливом природних факторів або дифузії елементів інших культур.

Процес змін здійснюється в контексті ментальності і традицій народу в умовах його колективної життєдіяльності на соціокультурному фоні епохи. Як правило, трансформація охоплює всі елементи системи, проте не завжди з однаковим ступенем інтенсивності і однаковим темпом через іманентну специфіку кожного з них. Зміни охоплюють у першу чергу ті сфери людської діяльності, що відкриті до новацій, саме вони користуються підвищеним інтересом членів спільності. Однією з таких сфер є, наприклад, народне релігійне мистецтво, що пояснює феномен його часово-просторової гетерогенності.

Завершуючи аналіз, можна зробити висновок, що належність людей однієї епохи і культури до протилежних світоглядних, ідеологічних настанов ще не відкидає існування спільної основи для їх діалогу. Таким консолідуючим підґрунтям є культурні інваріанти, що надають стабільності процесу розвитку і ретрансляції форм життєдіяльності спільності. Життєстійкість будь-якої культури залежить від безперервності процесу трансляції цього стрижневого ціннісно-орієнтаційного ядра з покоління в покоління. Порушення процесу успадкування веде до руйнування культурного організму, розпаду культури як системи, втрати підстав для самоідентифікації індивідів.

Аналіз свідчить, що у сучасній науці немає єдиної точки зору в інтерпретації інваріантів української народної релігійної культури. Введення у науковій обіг інваріантного комплексу, що містить такі субстанції, як цілепокладання, ментальність, самоідентифікація, соборність (колективність), традиційність, синкретичність, символічність, канонічність, циклічність людського буття дозволяє з'ясувати основні детермінанти стійкості характеристик української народної релігійної культури. Їх інструментальна роль особливо актуалізується в період посилення ентропійних процесів у суспільстві, коли втрачається підґрунтя для самоідентифікації, самовизначення його членів.

Література:

1. Данилевский Н. Я. Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германо-Романскому / Н. Я. Данилевский. – М. : Эсмо, 2003. – 640 с.

2. Кирилюк О. С. Концептуально-методологічні засади пошуку універсальних вимірів культури / Олександр Кирилюк // Універсальні виміри української культури [від. ред. О. С. Кирилюк]. – Одеса : Друк, 2000. – С. 2–18.

3. Румянцев О. К. Открытость и инварианты культуры / О. К. Румянцев // Постижение культуры : ежегодник [отв. ред. О. К. Румянцев]. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2001. – Вип. 11. – С. 71–75.

4. Румянцев О. К. Ретроспективное и перспективное целеполагание в культуре / О. К. Румянцев // Постижение культуры : ежегодник [отв. ред. О. К. Румянцев]. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2000. – Вип. 10. – С. 51–58.

5. Тойнби А. Дж. Постижение истории : сборник [пер. с англ. Е. Д. Жаркова] / А. Дж. Тойнби. – М. : Прогрес. Культура, 1996. – 608 с.

6. Філософський енциклопедичний словник [наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук]. – К. : Абрис, 2002. – 741 с.

7. Шеманов А. Ю. Концепты, инварианты и константы в культурной самоидентификации / А. Ю. Шеманов // Постижение культуры : ежегодник [отв. ред. О. К. Румянцев]. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2001. – Вип. 11. – С. 76–79.

8. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / О. Шпенглер. – Новосибирск : Наука, 1993.

Т. 1. – Образ и действительность. – 529 с.

УДК 808.5

Гончарова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
докторантка Київського національного
університету культури і мистецтв

РИТОРИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОПОВІДЕЙ ЯК ВИДУ РЕЛІГІЙНОГО КРАСНОМОВСТВА

У статті з'ясовуються інваріантні й варіативні характеристики такого виду релігійного красномовства як проповіді, які репрезентують основні історико-культурні етапи інституалізованого розвитку релігійного красномовства.

Ключові слова: *риторика, релігійне красномовство, проповіді, Бертольд Регенсбурзький, Ігнатій Брянчанинов, святитель Лука (Войно-Ясенецький), митрополит Крутицький і Коломенський Миколай.*

The author investigates the invariant and varied characteristics of this type of religious rhetoric as a sermon, which represent a major of historical and cultural milestones of institutionalized religious rhetoric.

Keywords: *rhetoric, religious oratory, sermons, Berthold Regensburgsky, Ignatius Brianchaninov, St. Luke (Voyno-Yasenetsky), Metropolitan Krutitsky i Kolomensky Nicholas.*

Проповіді є центральною ланкою релігійного красномовства в християнстві. Втім, не можна сказати, що цей вид релігійного красномовства є достатньо вивченим, якщо уточнити, що йдеться саме про наукову рефлексію, адже проповіді традиційно є об'єктом такої теорії як гомілетика. Предметом гомілетики є християнське церковне проповідництво, яке вона досліджує з точки зору предмету і сутності проповіді, методики побудови, ораторії, засобів впливу. Але нас цікавить погляд на проповіді з, так би мовити, світської точки зору, і тому мета даної статті – виявлення інваріантних і варіативних характеристик такого виду релігійного красномовства, як проповіді, шляхом порівняння проповідей, які репрезентують основні історико-культурні етапи інституалізованого розвитку релігійного красномовства в Європі: ранньохристиянський етап, що в цілому відповідає добі Візантійської імперії, західноєвропейське Середньовіччя, новий і новітній часи.

Виникаючи разом із поширенням християнства, проповіді ґрунтуються не тільки на догматах християнського віровчення, але й на здобутках античної, передусім, грецької інтелектуальної культури. Центральне місце у цьому античному спадку належить, без сумніву, філософії. Але не менш важливим є й внесок античної риторики.

Так, володіння арсеналом античного красномовства простежується в проповідях Григорія Богослова, Василя Великого, Іоанна Златоуста та інших отців церкви ранньохристиянського періоду.

Серед наукових досліджень проповіді (хоч і як літературного жанру) важливе місце посідають праці радянського історика А. Гуревича, зокрема "Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства" [1]. Сформульовані ним положення, на нашу думку, є одними з найбільш обґрунтованих і таких, що здатні виконувати навіть методологічну роль, особливо по відношенню до аналізу західноєвропейського проповідництва. На думку А. Гуревича, розквіт західноєвропейської проповіді припадає на XIII ст. і пов'язаний він із активністю нових чернечих орденів: францисканців і домініканців, які "йшли у гущу народу, проповідуючи усюди – на міських площах і в церквах, у селах і замках – активно шукали спільну мову зі своєю строкатою за складом паствою" [1, 136]. Це, у свою чергу, зумовило появу і поширення такої складової проповіді, як "приклади" – "стислі оповідання, які складалися діячами церкви для надання проповіді максимальної ефективності" [1, 135–136].

Арон Гуревич ретельно проаналізував проповіді німецького проповідника XIII ст. Бертольда Регенсбурзького. Незважаючи на те, що аналіз проводився під кутом зору історії середньовічної, так званої низової, або популярної культури Європи, науковець відмітив декілька принципових характерних рис проповідей саме з риторичної точки зору.

1.Так, Бертольд не використовував "приклади", причому не тільки ті, які були адресовані парафіянам і, в силу їх стану "профанів", максимально спрощували і унаочнювали певні догмати, але й адресовані кліру.

Крім цієї риси в проповідях Бертольда вчений виділяє наступні:

© Гончарова О. М., 2010

2. Елементи діалогу, які активізували увагу пастви. Цьому завданню слугують запитання, які начебто належать комусь зі слухачів: "але, брат Бертольд, скажи мені...".

"Метод постановки фіктивних запитань, – відмічає А. Гуревич, – без сумніву, робить проповідь більш живою і разом із тим ритмізує промову. Проповідь набуває більш особистого характеру... І хоча проповідь промовляється перед натовпом, адресована всій масі слухачів, Бертольд звертається до індивіда, який начебто поставив йому своє запитання, і вступає з ним у довірливу бесіду" [1, 187].

3. Інший прийом, до якого охоче звертається Бертольд, аби тримати в напрузі слухачів і не припускати розсіяння їхньої уваги, – "це детальний опис певного предмету без негайної назви його, загадування своєрідної загадки, з відповіддю на яку він навмисно зволікає" [1, 189].

4. Характерною для проповідей Бертольда є властива тій добі схильність до перерахувань [1, 190].

5. Нарешті, проповідник звертається до порівняння духовного із матеріальним, часто неочікуваного і розрахованого на те, щоб вразити уяву аудиторії [1, 191].

6. Ще одна риса – схильність до алегоричних тлумачень старозаповітних оповідань або духовних якостей [1, 191].

7. Цілком у дусі середньовічної церковної риторики і схоластики Бертольд "охоче звертається до числової впорядкованості, розчленування промови на пункти, які вибудовуються із значною логічністю". Використання цього прийому полегшувало слухачам засвоєння змісту проповідей [1, 191].

На думку А.Гуревича, "повторюваність і відома монотонність тематики, що невпинно зводилася до спасіння душі й до поведінки, яка б сприяла досягненню цієї мети, повинна була компенсуватись різноманітністю підходів, несподіваністю співставлень і порівнянь, що використовувалися проповідником" [1, 193].

8. Як правило, загальні міркування Бертольд супроводжував конкретизацією, підчас у доволі брутальній формі [1, 194].

Разом із тим, слід зауважити, що питання, які мали місце ще у проповідях ранньохристиянських проповідників, не були персоніфікованими, не мали особистісного характеру. Персоніфіковані питання, характерні для Бертольда, надають його проповідям панібратського характеру, принижуючи (приземлюючи) самий статус проповіді як способу донесення до людини слова Божого.

Звісно, можна погодитися із А. Гуревичем в тому, що це сприяло певній довірі й бесіді "на рівних" із паствою, але це говорить і за саму паству, точніше, за її інтелектуальний рівень, який зрештою був дуже невисоким.

Проповіді Бертольда зберігають ту ж структуру "запитань-відповідей", яка була притаманна проповідям представників раннього християнства. Проте уявний співрозмовник тут постає персоніфікованим як alter ego самого ж Бертольда. Він звертається нібито сам до себе "брат Бертольд", конструюючи таким чином віртуально-реальний комунікативний дискурс, в якому за "я" стоїть проповідник як провідник слова Божого, а за "ти" стоїть комунікативна спільнота.

Отже, можна зауважити, що хоча зміст проповідей Бертольда був передусім моралізаторсько-релігійним, але водночас суттєво вульгаризованим, або навіть фольклоризованим.

Проповіді Нового часу ми розглянемо на прикладі православних проповідей одного з найвідоміших церковних і релігійних діячів російської церкви, святителя Ігнатія Брянчанинова, котрий жив у XIX ст. Його проповіді, як написані, так і озвучені, створені як для читання в церкві, так і для читання келійного, було видано як зібрання повчань "Аскетична проповідь".

У передмові до першого видання "Аскетичної проповіді" єпископ писав: "Проповідь слугує доповненням до опису духовного християнського подвигу, значно пояснює його" [2, 5].

Для проповідей святителя характерним є звернення "улюблені братія". Це означає, що проповіді адресовані саме чернечій братії, що у свою чергу пояснює відповідний підбір тем для проповідей.

Проповіді Ігнатія Брянчанинова характеризуються високоінтелектуальним рівнем. В якості ілюстративного матеріалу, який допомагає розтлумачити певні догмати християнського віровчення, залучаються біблійні притчі, також приклади з життя подвижників церкви, але домінує цитування з Євангелій, що є цілком зрозумілим і, до речі, характерним і для ранньохристиянських проповідників. Також мають місце і посилання на історичні події часів Римської імперії [2, 288].

Присутні в проповідях і запитання. Щоправда їх зовсім небагато і, крім того, при їхній побудові використано стратегію амальгамування: "Улюблені братія! Що робити нам, аби врятуватися?" [2, 276]. Уточнюючі запитання одразу отримують відповіді: "Від чого б могло бути таке неймовірне осліплення, таке незрозуміле затьмарення, така чужа сенсу упертість і завзятість? Відповідаємо: від неморального життя" [2, 291]. Використовуються і риторичні запитання: "Перед цими дарами вічними, небесними, божественними, чого варті короткі, земні, тлінні блага?" [2, 284].

В проповідях святителя зустрічається й улюблена проповідниками риторична фігура – анафора. Як різновид повтору, вона підсилює увагу до думки оратора і підкреслює її значимість: "Не обманіть себе: не вважайте земного майна власністю! Не обманіть себе: не вважайте себе вправі розпоряджатися цим майном за свавіллям! Не обманіть себе: не вважайте безгрішним використання цього майна на розкоші та веселощі!" [2, 315].

Для посилення ефекту впливу використовується антитеза: "Господь засвідчив іудеїв про Себе сильним невідпорним словом, вони відповідали ганою. Він наводив незаперечні докази Божества свого. Вони у відповідь бралися за каміння, аби вбити Його. Він переконував їх залишити пошуки слави від людей, при якій неможливі пошуки слави від єдиного Бога, при якій людина нездатна до віри; Він переконував їх до милостині і до залишення грошолюбства, при якому неможливо служіння Богу; фарисеї у відповідь насміхалися над Господом; для гріхолюбних сердець їх здавалося дивним і диким вчення про доброчесність" [2, 291–292].

Також конструюється дискурс "запитань-відповідей": "Що ж робити нам, запитають тут, аби не відпасти від Спокутника і не підпасти гніву Божому? Цього заради, відповідає на це запитання святий апостол Павло, належить нам ліпше дослухатися почутому, хай ніколи не відпадемо. Це означає: ми повинні проводити життя з особливою увагою Новому Заповіту, в який уподобав Бог вступити з нами, поєднавши нас із собою святими таїнствами, оголосивши нам свою всесвяту і досконалу волю в Євангелії, увінчуючи вірних синів Нового Заповіту явним і відчутним даром Святого Духа" [2, 300]. "Воскресе Господь, і що роблять первосвященики і старці іудейські? Вони підкупають римських воїнів, які приставлені ними же до гробу і донесли достовірне повідомлення про воскресіння, аби воїни приховали і оббрехали воскресіння Господа" [2, 308]. "У чому слід шукати причину спасіння і блаженства у вічності, дарованих Лазарю? Яка доброчесність була його доброчесністю? Причиною його спасіння, його доброчесності було покаяння" [2, 311].

Разом із тим, аналіз проповіді цього циклу дає підстави стверджувати, що в середньому на проповідь припадає лише одне запитання. Це кардинально відрізняє проповіді святителя Ігнатія від, скажімо, проповідей Іоанна Златоуста.

Проповідям святителя Ігнатія притаманні і порівняння: "Як подорожній, що підчас темної ночі заблукав у густому лісі, намагається дістатися свого дому по звуку дзвону чи труби, так і справжній християнин увагою до вчення Христового посилюється вийти з царини хибного розуму, що породжується і напитується життям у плоті" [2, 301].

В сучасному світі релігійне красномовство зберігає певні інваріантні риси. Це підтверджує аналіз проповідей святителя Луки, за радянських часів – архієпископа Симферопольського і Кримського. Проповіді були прочитані ним з архієрейської кафедри в 1949–1952 роках.

Особливістю цих проповідей є те, що архієпископ вводить сюжети небіблійного характеру, сюжети, пов'язані із російською історією, і сюжети, пов'язані з сучасною йому політичною ситуацією. Так, в проповіді "Неделя 19. Когда я немощен, тогда силен", прочитаної 19 жовтня 1952 року, для ілюстрації основної тези використовується звернення до вітчизняної історії, її епізодів, в яких фігурує така категорія людей, як юродиві, що користувалися особливою повагою на Русі. Наводиться така ілюстрація: "Згадаємо про великого юродивого московського Василя Блаженного; згадаємо як цар Іоанн Грозний запросив його одного разу на свій бенкет, бо любив і поважав його. Василь тричі вилив на підлогу піднесений йому кубок із вином. Цар помітив це, розгнівався і сказав: "Що ж ти не п'єш, чому виливаєш те, що посилає тобі цар?" – "Не гнівайся, цар: це я тушу пожежу в Новгороді". Як дізналися потім, горів і палав у цей час великий Новгород" [3, 130].

Використовувалися в проповідях і сучасні архієпископу реалії. Так, у проповіді "Неделя 25. Притча о милосердном самарянине" поняття ближнього тлумачиться через такий приклад: "В Південних Штатах Америки мешкає близько 60 мільйонів негрів. Американці відносяться до них майже як до собак: неграм не дозволяють сісти у вагон трамваю чи залізниці, в якому їдуть американці, негри не можуть піти до ресторану, де обідають американці; негрів вбивають без суду. А у Південній Африці таке саме ставлення до європейців, які там мешкають, до готтентотів і вихідців з Індії.

Але тільки про ці крайні приклади неприпустимого ставлення до людей іншої раси повинен я говорити?

Ні, ні! Ми всі повинні у тому гріху. Ба й багатьом з нас бувають огидні люди, не схожі на нас, з рисами обличчя монгольського, китайського чи яскраво вираженого єврейського типу" [3, 148–149].

Далі святитель продовжує: "І цей вкрай гріховний розділ між людьми зберігся і до сих пір, як існувало воно у той час, коли сказав Господь Свою дивну притчу про милосердного самарянина. І це розділ між людьми. Цей жахливий відхід від заповіді Христової про любов до ближнього доходить до того, що християнські цивілізовані народи творять нечувані, страхітливі звірства в нещасливій Корейській країні" (очевидно, у цьому прикладі відображені часи агресії в Кореї – О.Г.) [3, 149].

"Вони, вони, ненажерливі шукачі злата, цілих куп золота, що наживають величезні капітали на війнах – вони винуватці цих страшних війн, цих злодіянь!

Народ не винуватий. Бо ми знаємо, що більшість людства, більше 600 мільйонів, що підписали звернення про укладення між чотирма державами пакту миру. Вони не хочуть війни. Засуджують злодіяння в Кореї" [3, 151].

Такі посилання на історію чи на сучасність, або навіть на біографічні дані зустрічаються в проповідях Св. Луки постійно.

Разом із такими новелами релігійне красномовство святителя зберігає риси, які були властиві проповідям Іоанна Златоуста. Зокрема, зберігається велика кількість запитань, які виконують роль риторичних фігур. Часто ці запитання посилюють емоційне навантаження проповіді, виступаючи фактично в якості знаків оклику.

У проповіді "Слово на Пассии. Десятое", присвяченій страстям Христовим, описуючи знущання над Христом і різну реакцію на це серед натовпу, святитель Лука запитує: "Що це за люди? Що коїлося в їхніх душах? Як, як могли вони радіти тому, що бачили? Як могли ті самі люди, які всього шість днів тому зустрічали з великою радістю і славою Господа Ісуса при вході Його до Єрусалиму криками: "Осанна у вишніх!", стелили одяг свій під ноги віслюка, на якому Він сидів, – як могли вони, ці самі люди дико волати у Пілата: "Розіпни, розіпни його!"?

"Що це? Як зрозуміти дивне перетворення сердець їхніх, які нещодавно славили, а нині з озвірінням дико вимагають розп'яття?" [3, 19].

Зберігаються і риторичні запитання: "А чи ви не знаєте, що Господь Ісус Христос взяв на себе гріхи всього світу, всього людства? Невже не чули ніколи ви слів великого пророка Ісаї: ...Невже ви не читали написаного у першому посланні апостола Петра..." [3, 23].

Як бачимо, запитання у наведеній цитаті, залишаючись за граматичною формою запитаннями, насправді виконують роль окликів і, безперечно, акцентуації афективів, що мають викликати у слухачів відповідний емоційний стан. Якщо традиційно низка запитань в проповідях виконувала функцію створення уявно діалогічного характеру проповіді, сприяла створенню враження діалогу проповідника із паствою, то роль запитань в сучасних проповідях змінюється. І це зрозуміло, адже паства кардинально змінилася за своїми інтелектуальними характеристиками, зник розподіл на профанів та освічених. Паства аж ніяк не менше освічена, ніж поводир, яким є священик, а часом і навіть більше освічена, адже серед парафіян є люди не тільки з вищою освітою, що у XX столітті стає типовим, а й з науковими ступенями. Такій пастві має відповідати і рівень освіченості проповідника, при цьому він має бути вищим навіть за них, інтелектуально більш розвиненим. Це зумовлює і потребу бути в історичному і сучасному контексті своєї доби.

За таких умов дещо знецінюється традиційний віртуально діалогічний дискурс проповіді. Проте посилюється її монологічний характер. Питання ж в основному виконують роль афективів, поряд з якими чимало й експліцитних знаків оклику.

(Слід враховувати і соціально-історичні умови життя та діяльності того ж святителя Луки: атеїстична радянська держава ледь-ледь терпіла існування церкви).

Практично до того ж часу, що й проповіді святителя Луки, – до 1950 року – відноситься слово митрополита Крутицького і Коломенського Миколая, з яким він звернувся до пастви у Піменовській церкві Москви.

В його проповіді були наступні слова: "Ви знаєте, дорогі мої, що краса у всіх її проявах має свою привабливість, свій вплив на людину, що підкорює її.

Ось ми дивимося на нічне зіркове небо, стоїмо на березі безкрайнього моря, милуємося лісом із верхівками його дерев, які шумлять, або бачимо луг, що розстилається перед нами, – ми захоплюємося красою природи, творінням рук Божих. Це відчуття краси в нас виникає через посередництво нашого тілесного зору.

Ми говоримо: красива музика, чудовий спів. Ми говоримо так тоді, коли музика або спів своїми звуками, своїми мелодіями доходять до глибини нашого серця, зачіпають потаємні струни душі, піднімають нас над життєвою марнотою, життєвим брудом, уносять угору, у надзоряні краї. Посередниками сприйняття цієї краси є наші тілесні вуха, наш слух…

Але ані з красою нашого зору, ані з красою нашого слуху не може зрівнятися краса духовна, яку бачать очі нашої віри, – краса християнслідувальної любові, краса смирення, чистоти і цнотливості безсмертної людської душі.

Ах, яка це краса, що підкоряє серце, перебільшує будь-яку іншу, що сприймається нами через тілесні органи!" [4, 137–138].

Стратегія амальгірування тут підсилена засобами мовної виразності – створенням яскравих образів за допомогою різноманітних епітетів з естетичною конотацією, а також за допомогою антитези іншим образам, негативної конотації ("життєва марнота, життєвий бруд"). Все це сприяє сильному впливу на емоції слухачів.

Риторичні повтори задають певний урочистий ритм сприйняття. Все це, у поєднанні із глибокою думкою, справляє надзвичайне враження не тільки релігійне, але й моральне й естетичне.

Отже, проповідь поєднує у собі інформаційну складову, моралізаторсько-виховну і релігійно-просвітницьку. Вона дає поживу і розуму, і серцю, але розуму і серцю сучасної, тобто часто (або частково) високоосвіченої пастви.

Аналіз, здійснений нами, дозволив виділити наступні характерні риси проповідей:

1. Діалогічність, яка досягається за допомогою численних звернень до слухачів, постановки низки запитань, використання займенників "ви", "вам", ,ваші" тощо.

2. Ілюстративність, яка допомагає зрозуміти релігійно-моральні настанови, досягається часто за допомогою аналогії (порівняння) чи навіть алегоричності.

3. Навіювання, яке досягається як логічним, тобто раціональним дискурсом, так і використанням імплікатур та афективів.

4. Звернення із риторичними запитаннями до пастви є характерною рисою християнських проповідей, але їхній характер різниться в ранньохристиянських проповідях і проповідях католицьких священиків.

5. Умовиводи, які зустрічаються, здебільшого є традуктивними. І хоч умовиводи за аналогією дуже рідко бувають достовірними, вони принаймні залишаються в межах раціональної аргументації, в якій наявні причинно-наслідкові зв’язки.

6. Проповідь характеризується поєднанням публічності звучання з інтимністю (камерністю) змісту.

Отже, можемо зробити висновок про існування щонайменше двох типів релігійного красномовства за часів європейського середньовіччя: грецького, яке спиралося на античні традиції красномовства і риторики і характеризувалося тяжінням до раціонального типу побудови доказової бази і логічного аргументативного дискурсу, і західноєвропейського (католицького), що переважно запозичувало суто зовнішню "оболонкову" форму умовиводів, часто із ігноруванням логіки в буквальному сенсі цього слова. Це яскраво помітно на матеріалі проповідей як одного з найпоширеніших видів релігійного красномовства.

Відмінність проповідей в залежності від аудиторії. Проповіді для іноків, кліру, особливо за попередніх часів, відрізнялись значно вищим інтелектуальним рівнем, більшою стриманістю щодо мовних засобів виразності, специфічною тематикою. Проповіді для пастви відрізнялися більшою спрощеністю, відповідними темами, більшою ілюстративністю.

Разом із тим, кожна епоха вносить у проповіді свій набір прикладів. Так, для сучасного проповідництва характерним стає звернення до сучасних політичних, у т.ч. міжнародних, реалій, які подаються часто і в світлі пануючої ідеології.

Література:

1. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1990. – 396 с.

2. Святитель Игнатий Брянчанинов. Аскетическая проповедь / Игнатий Брянчанинов. – Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2005. – 703 с.

3. Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Проповеди архиепископа Луки. – Издание Симферопольской и Крымской епархии, 2003. – 327 с.

4. Кохтев Н. Н. Риторика / Н. Н. Кохтев. – М. : Просвещение, 1996. – 207 с.

УДК 168.522 + 130.2

Лучанська Валентина Володимирівна,
кандидат педагогічних наук,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ЕКОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ З ІНФОРМАЦІЙНИМ СУСПІЛЬСТВОМ В ПРОЦЕСІ ЕВОЛЮЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

Людина сказала всесвіту:
"Ваша Величносте, я існую".
"Так, – відповів всесвіт –
проте це мене ні до чого не зобов'язує"
(Стівен Крейн [7])

У статті досліджено культурологічне осмислення екології культури в інформаційному суспільстві і способи її прояву в контексті глобальних екологічних проблем. Визначаються теоретико-методологічні засади взаємозв'язку екології культури в інформаційному суспільстві в процесі еволюції культурологічного знання. Зроблено висновок, що інформаційні процеси є винятково важливими для розвитку сучасного суспільства, а інформація і екологія культури стають предметом культурологічного дослідження.

Ключові слова: *культурологія, екологія культури, природа, інформація, інформаційне суспільство.*

In the article the culturology comprehension of ecology of culture in informative society and methods of its display is investigational in the context of global ecological problems. Teoretiko-metodologichni principles of intercommunication of ecology of culture are determined in informative society in the process of evolution of culturology knowledge. A conclusion is done, that informative processes are acknowledged by exceptionally important for development of modern society, information and ecology of culture become the article of culturology research.

Keywords: *culturology, ecology of culture, nature, information, informative society.*

Безпрецедентний розвиток інформації, техніки, комунікації змінив спосіб життя людей. Інтеграційні тенденції в соціоекономічній, культурній, духовній, політичній, науковій і технологічній сфері, синтез природничо-наукових і гуманітарних знань, які визначили концепцію універсального еволюціонізму, мають істотну інформаційну складову. В останній чверті XX ст. людство вступило в нову стадію свого розвитку – в епоху інформаційного суспільства зі всіма його досягненнями, протиріччями і конфліктами. Теоретико-методологическую основу роботи склали твори класиків світової і вітчизняної філософської думки, а також праці сучасних вчених, які займаються вивченням форм прояву екологічної культури.

Культурологічні процеси у світі в цілому та в сучасному інформаційному просторі України зокрема протікають в умовах цивілізаційної глобалізації, в умовах активізації формування інформаційного суспільства. Саме тому діалог та полілог культур різних народів, розвиток сучасних інформаційних технологій, глобалізація культурного розвитку і культурної індустрії, комерціалізація культурної сфери, зближення "масової" та "елітарної" культур, стрімке зростання обсягу інформації та розширення швидкості її мережі, зниження значення національної специфіки у світовому інформаційно-культурному обміні та ін. стали основними ознаками сучасного розвитку земної спільноти [16].

Актуальною проблемою є визначення основних етапів перетворення культури з абстрактної форми у спосіб життєдіяльності суспільства та окремої людини, а також суперечності, які виникають у визначенні "предметного простору" дослідження культури. Тому є необхідність встановлення критерію, за допомогою якого можна знайти код для "розшифрування" фундаментального змісту трансформації культури в історії [17].

В глобалізаційному виклику, зверненому до сучасної цивілізації, виділяється наступний вміст, який має соціально-філософські аспекти [4]:

1) інформаційно-технологічна революція: глобалізаційна інформаційна мережа і інформаційне середовище поставили інші проблеми простору і часу соціальної комунікації, способів і напряму

© Лучанська В. В., 2010

розвитку соціальних спільнот;. незбалансоване використання природних ресурсів підриває екологічні основи існування людства;

2) геополітична ситуація, яка зрушила світові імперії в середині XX століття, породила загрози міжнародному правопорядку і різноманіттю, дотриманню прав людини;

3) зростання ролі людського фактору в усіх видах діяльності загострює проблему творчих можливостей людини, дотримання її прав і можливостей включення в технологічні процеси;

4) виробництво інформації набуває пріоритетного значення, а інтелектуальний потенціал фахівців стає головним ресурсом розвитку.

Таким чином, виникає необхідність формування в інформаційному суспільстві якісно нових передумов інформаційної еволюції – планетарної свідомості, пов'язаних з принципово новими технологіями моделювання свідомості.

Глобалізація не веде до уніфікації культур, а є спонукальним мотивом для міжкультурного діалогу на основі цінностей постмодерна [13]. Відбувається адаптація особи в соціокультурному просторі, що передбачає необхідність переглянути особисті цінності, а також вибір нових цілей, заснованих на нових світоглядних установках.

Також на сучасній стадії розвитку техніки і технологій існує проблема співвідношення технологічних артефактів постіндустріального суспільства і породжуваного ними інформаційного середовища – кіберпростору. Міждисциплінарний статус вивчення сучасної інформатики, у тому числі прояснення онтологічних характеристик її інформаційно-комунікативного середовища, включає чотири види комп'ютерно-віртуальної реальності: 1) віртуальний світ; 2) симуляцію повсякденної реальності за допомогою комп'ютерних технологій; 3) екзистенціальні аспекти комунікації в мережі Інтернет; 4) соціально-економічний вимір інформаційних технологій мережі, кожна з яких має свою власну просторовість [1].

Генезис і форми інформаційної дії на свідомість в постіндустріальному суспільстві розглядаються як вектори розвитку культури, як основа владних стосунків та як вид соціальної комунікації. Основні ознаки інформаційної дії: віртуальність, інтерактивність, гіпертекстуальність, глобальність і мозаїчність. Моделювання символічної надбудови над константою реальнісного за допомогою феномену інформаційної дії, яка володіє власним знаковим кодом, формування в інформаційному суспільстві якісно нових передумов інформаційної еволюції – планетарної свідомості, ноосфери дійсності – пов'язане з принципово новими технологіями моделювання свідомості [6].

Так, в роботі В. Стьопіна, академіка РАН йдеться про важливі для соціально-політичної думки проблеми типів цивілізаційного розвитку, який автор представляє в синтезі формаційного (К. Маркс) і цивілізаційного підходів. Автором виділяються наступні типи розуміння цивілізації [9]:

1) сукупність досягнень людства, яке виділилося з тваринного світу і піднімається сходинками соціального розвитку;

2) особливий тип соціального організму на певному рівні його історичного розвитку;

3) на відміну від культури, яка виражає базисні цінності і духовний світ, сукупність технологічних і технічних досягнень.

Згідно з концепцією В. Стьопіна базисні цінності культури (світоглядні універсалії), подібно до генів, утворюють соціокод соціального життя і життєвого світу, визначають і функціонування даного суспільства, і безперервне оновлення соціального досвіду для подальшої трансляції. Тому не слід бачити основу суспільства в економічному житті (К. Маркс), яке відтворюється і змінюється залежно від базисних цінностей культури (М. Вебер). Згідно з цивілізаційним підходом, розвиток відсутній: культури переживають дитинство, розквіт, зрілість, вмирають, тобто відбувається вічне повторення. Вчення про формації передбачає вічний розвиток по висхідній. Ці обидва підходи можуть створити цілісну картину суспільства. В. Стьопін зближує ці підходи, використовуючи поняття типів цивілізаційного розвитку (традиціоналістичний і техногенний типи).

Також істотне значення мають концепції перспектив сучасної соціокультурної еволюції, розроблені З. Бауманом, О. Лешем, П. Бурдьє. Для свідомості людини інформаційної епохи при зростанні можливості реалізації індивідуальності характерне зниження прагнення до ідентичності.

Ідею інформаційного суспільства запропонував ще в середині 40-х рр. XX ст. японський дослідник Й. Масуда, і тоді ця ідея не знайшла особливої підтримки. Через декілька десятиліть людство стало свідком інформаційної революції, природним підсумком якої стало формування інформаційного суспільства і інформаційної культури. Це знайшло відображення у таких документах, як Окинавська Хартія глобального інформаційного суспільства (прийнята 22 липня 2000 року лідерами країн G8, Окінава); Маніфест ІФЛА про Інтернет (підготовлений IFLA/FAIFE; схвалений правлінням ІФЛА 27 березня 2002 р., Гаага, Нідерланди; оголошений ІФЛА 1 травня 2002 р.); в результаті роботи всесвіт-

ніх зустрічей на вищому рівні з питань інформаційного суспільства (Женева, 2003 р.; Туніс, 2005 р.) прийнято Туніську програму для інформаційного суспільства (документ WSIS-05/TUNIS/DOC/6(Rev.1)-R, 15 листопада 2005 року); Програма ЮНЕСКО "Інформація для всіх", розроблена в 2000 р., представлена на 67-ій Генеральній Конференції ІФЛА (17–24 серпня 2001, Бостон, США); Хартія про збереження цифрової спадщини (прийнята на 32-ій Генеральній конференції ЮНЕСКО, Париж, Франція, жовтень 2003 року) - [http://www.nbuv.gov.ua/law/]. Завдяки цим міжнародним документам розроблено загальну стратегію співпраці людства в області інформації і інформаційних технологій. Входження України у світовий науково-інформаційний простір і, зокрема, у загальноєвропейську інформаційну систему передбачає підготовку висококваліфікованих фахівців, науковців нової генерації, вимагає інтеграції та консолідації різних сфер життєдіяльності суспільства задля впровадження європейських норм і стандартів. Прийнято Закон України № 537-У від 9 січня 2007 року "Про основні принципи розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007-2015 роки", який визначив як головні пріоритети України побудуву орієнтованого на інтереси людей, відкритого для всіх і направленого на розвиток інформаційного суспільства, в якому кожен міг би створювати і використовувати інформацію і знання, мати до них вільний доступ, користуватися і обмінюватися ними, аби повною мірою реалізовувати свій потенціал, сприяючи таким чином суспільному і особистому розвитку, підвищуючи якість життя.

Збереження і розвиток культурної, мовної, конфесійної різноманітності і культурного надбання в межах інформаційного суспільства задекларованe у відповідних документах ООН, зокрема в Загальній декларації ЮНЕСКО про культурну різноманітність. Культура відображає систему суспільних цінностей, ментальних і духовних цінностей як окремої людини, так і народів, які населяють певну територію. Система цінностей має властивість позитивно накопичуватися за умови, що сама культура, її глибинні пласти не піддаються насильницькому зовнішньому руйнуванню. Аби зрозуміти механізми цих процесів недостатньо представляти інформацію як відомості, інформаційний процес – як передачу даних, а комунікацію – як зв'язок. В даному випадку значення має істотний семіотичний контекст інформації, її сенс. Це дозволяє врахувати цінності, особливості традиційних культур в складній динаміці становлення і розвитку соціоприродних систем. Процеси глобалізації, які усе більш посилюються, немов націлені на розмивання всяких кордонів між культурами. Цей глобалізаційний тиск слід відрізняти від плідних процесів взаємодії культур, від певної їх конвергенції. Глобалізацію супроводжує уніфікація цінностей, безпрецедентне поширення масової культури. Результат цього – зникнення національних форм в культурному розвитку. Кожній людині іманентна етнічна приналежність, тому важливий глибокий аналіз етноекологічної інформації (інформації про процеси, що відбуваються в природі, на основі яких будуються стосунки етносу з довкіллям). Дана інформація міститься в етноекологічних традиціях народів.

Цілісний розгляд культури дозволяє зрозуміти сенс і суть розвитку культури на протязі тисячоліть: культура як впорядкований світ самопокладання (Цицерон); культура як спосіб сполучення релігійного і мирського (Климент Олександрійський); культура як спосіб пантеїстично-іманентного збагнення світу (мислителі Відродження); культура як освіта, що забезпечує культивування здібностей душі людини (Х. Уарте, Ф. Бекон); культура як придбана здатність ставити будь-які цілі взагалі (І. Кант); культура як гуманність (І. Г. Гердер); культура як поєднання дійсності і ідеалу (Ф. Шиллер); культура як світ освіти, відчуження якої від особи долається завдяки зусиллям освіти і самопізнання духу (Г. В. Ф. Гегель); культура як праця людського духу (К. Маркс); культура як система цінностей (В. Віндельбанд); культура як форма символічної діяльності (Е. Кассирер); культура як діалог (М. Бубер, М. Бахтін); культура як сублімація і придушення потягів (З. Фрейд); культура як спосіб трансцендентно-іманентного збагнення Священного (П. Тілліх); культура як знаково-символічна, семіотична система різних рівнів (А. Бєлий, Ц. Тодоров, У. Еко, Я. Мукаржовський, Ю. Лотман); культура як різноманіття оцінок, ціннісних орієнтацій і форм збагнення життя (Е. Шпрангер) [5]. Таким чином, духовне життя є ядром життя соціального, а структура цього ядра – культура – визначає можливості системи духовного виробництва.

Серед методологічних відкриттів в сфері гуманітарного знання в XX столітті виділяються такі: підхід герменевтики, "розуміюча гуманістика" (В. Дільтей, Х. Г. Гадамер і ін.), феноменологічний метод (Е. Гуссерль), психоаналіз (З. Фрейд), глибинна (аналітична) психологія (К. Юнг), гештальт-підхід (Ф. Перлз), екзистенціальний дискурс про людину (К. Т. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Бердяєв), структуралізм (К. Леві-Стросс), інтервальний підхід (Ф. Лазарев, М. Новоселов, деконструвистська програма (Ж. Дерріда) і ризоматичний діскурс (Ж. Делез, Ф. Гваттарі), які послужили епістемологичною основою постмодерністського руху [3]. Таким чином, лише людина, яка освоїла всі досягнення світової культури і володіє високою моральністю, може вирішити проблему екологічної кризи. Процеси екологізації і космізації людської діяльності сприяють зближенню

уявлень про зовнішній світ і внутрішній світ людини, що веде до розуміння цілісного характеру сучасної культури, до формування глобального погляду на світ.

Одним з найголовніших питань культурології, філософії залишається аналіз феномену інформації, яка, по суті, визначена як загальнонаукова категорія. Феномен інформації і інформаційних процесів в природі і суспільстві розглянуті в роботах Н. Вінера, Т. Стоуньєра, К. Шенона, О. Урсула і ін. З позицій синергетичного підходу процеси інформатизації і глобалізації стосовно системи "природа-суспільство" досліджуються в роботах О. Астафьєвої, К. Делокарова, Н. Казакова, С. Капіци, Л. Кондрашова, Е. Князевої, С. Курдюмова, А. Урсула і ін. В своїх дослідженнях вчені Х. Барлибаєв, Н. Ващекин, Г-Х. Дамбаєва, В. Данілова-Данільян, К. Лосєв, Н. Мамедов, Н. Мойсеєв, Е. Пасхін, Е. Перчук, З. Пугоєва, О. Урсул і ін. виділяють і розглядають інформацію як значний ресурс в реалізації ідей усталеного розвитку. Філософсько-методологічний аналіз взаємозв'язку категорій "природа", "суспільство", "культура" в контексті екологічної проблематики розглянуті в роботах М. Бердяєва, П. Гуревіча, М. Кагана, Н. Мамедова, Е. Никанорової, А. Тойнбі.

Британський вчений Френк Уебстер послідовно і детально виклав основні концепції сучасного суспільства, які так або інакше базуються на понятті "інформація". Концепції сучасного суспільства автор розділив на дві великі групи. В першу групу попали концепції, які стверджували перехід суспільства в нову, "інформаційну" ("постіндустріальну") епоху, тобто теорії "інформаційного суспільства" – це концепції постіндустріалізму (Д. Белл), гнучкої спеціалізації (М. Пайор, Ч. Сейбл), інформаційного способу розвитку (М. Кастельс) і постмодернізму (Ж. Бодрійяр, М. Постер, Ж.-Ф. Ліотар, Д. Ваттімо). В другу групу були віднесені неомарксизм (Г. Шиллер), теорія регуляції (М. Альєтта, А. Ліпіц) і теорія гнучкої акумуляції (Д. Харві), теорія модернізації (Е. Гідденс), рефлексії і концепція прилюдної сфери (Ю. Хабермас). Теорії з другої групи говорять про спадкоємність сучасного суспільного пристрою. Сам автор відкрито заявляє, що симпатизує другій групі теорій, проте прагне розглядати всі теорії об'єктивно і неупереджено [12,18].

Згідно з наступною концепцією існує чотири підходи до розуміння інформації [2]:

1) класичний фізичний (К.Шеннона)

2) семантичний (альтернативний підхід Ф. Дречке)

3) лінгвістичний (П. Коссо)

4) синтаксичний (Т. Ковера, Дж. Томаса).

Визначити однозначно природу інформації неможливо, хоча деякі зв'язки між теоріями існують. Вони виявляються в тому, що в будь-якому разі формули, які отримуються для опису кількості інформації, збігаються [2]. Тому в етноекологічних традиціях будь-якого народу краще всього відбиті особливості використання інформації для безпечного розвитку соціокультурній системи, і на цій основі будуються стосунки етносу з довкіллям. В цьому контексті особливо значимою стає проблема вивчення традиційних культур, які включають культурні пласти різних епох від глибокої старовини до теперішнього часу. На відношення в соціокультурній системі істотно впливає не лише певний спосіб матеріального виробництва, але і цілий комплекс культурних традицій того або іншого народу. Нематеріальні аспекти традиційної культури несуть в собі важливу етноекологічну інформацію, унаслідок чого вирішення багатьох екологічних проблем з сфери технологічної переходить в культурологічну. Для цього необхідна розробка методології вивчення етнокультурного середовища, яка відображала б єдність предметів фізичного світу і ідеальні знакові конструкції, наділені сенсом в рамках певної культури. Вивчення інформаційної складової етнокультурного середовища в кожному конкретному випадку дозволяє знайти шляхи вирішення виникаючих протиріч, використовуючи особливості, дані інформаційному простору.

Таким чином, найважливішим елементом в процесі організації людей і об'єднання соціокультурних, професійних спільнот завжди була інформація, і революція в області інформації має вагомі наслідки для культурної організації соціуму. Інформація як якісна сторона загальної властивості матерії – відображення, присутня як в самій топології органічних і неорганічних систем у вигляді здібності до самоорганізації, так і в процесах взаємодії їх із зовнішнім середовищем як умови їх існування. З появою в природі людини і формуванням суспільства виникла якісно нова форма активного відображення – соціально-культурна, яка характеризується доцільністю і вибірковістю.

Отримувана природна інформація завдяки перетворенню свідомістю переходить в соціокультурну, тому що так чи інакше людина відносить себе до спільноти, яка має характерні особливості, притаманні культурі народу. Як відомо, людині притаманна іманентна етнічна приналежність, яка існує в етноекологічних традиціях будь-якого етносу. Таким чином кодується етноекологічна інформація, яка укладає можливі варіанти вирішення протиріч в соціокультурних системах. Вивчення етнокультурного середовища етносу і розробка етноекологічної інформації стає необхідністю в умовах

переходу до усталеного розвитку. З позицій синергетичного підходу доцільним виявляється ефективне поповнення культурного компоненту людського потенціалу за рахунок інформаційного ресурсу, який спирається на культуру, зберігається і розвивається. Таким чином, етноекологічні традиції можна розглядати як інформаційний елемент механізму управління стосунками в соціокультурному середовищі. Аналіз інформаційних процесів в сучасному суспільстві дозволяє нам зробити висновок про необхідність переглянути традиційне уявлення про культуру, орієнтовану на перетворення дійсності. На відміну від інших сфер діяльності, культура володіє властивістю невичерпності. Тому необхідне ефективне збагачення сфер діяльності за рахунок інформаційного ресурсу, який спирається на культуру, зберігається і розвивається. Управління можливе лише тоді, коли минулий досвід не зникає, а зберігається в суспільній практиці і здатний самовідтворюватися.

Таким чином, в оцінці сучасної соціокультурної ситуації в світі існують дві полярні точки зору. Одна – беззастережно оптимістична (Е. Тоффлер, Д. Белл, А. Кинг, Й. Масуда й ін.), інша, навпаки, оцінює цю ситуацію як глибоко кризисну і не бачить виходу з неї (Т. Адорно, Г. Маркузе, Е. Фромм, К. Ясперс, О. Шпенглер, М. Бердяев). Слід проте відзначити, що сучасні соціокультурні процеси не укладаються в жорсткі рамки цих схем, оскільки культура не лише технологічно детермінована, вона має етнічні релігійні і інші характеристики. Таким чином, зміна ментальності, культурних парадигм розвитку людини стає актуальною проблемою культурології. З'являється необхідність розглядати традиційні культури не лише з позицій їх збереження, але і з врахуванням еволюційного розвитку; використовувати корисну інформацію стосовно культурологічної системи і отримані результати в повсякденній практиці. Свідомості людини інформаційної епохи, в умовах зростання можливості реалізації індивідуальності, характерне зниження прагнення до ідентичності. Важливішим стає уміння користуватися інформаційними засобами, а не усвідомленням своєї ідентичності, причетності до якого-небудь співтовариства людей. Перетворення сучасного суспільства в інформаційне уможливлює реальний вплив на художній процес в цілому і кардинальну зміну ситуації на арт-ринку зокрема, оскільки люди мають більше можливостей визначити свої смаки у зв'язку з повною свободою здобуття інформації, а діячі культури істотно розширюють свою потенційну аудиторію.

Література:

1. Волков Р.И. Феномен киберпространства как философская проблема / Р.И. Волков // Человек, культура, управление : сб. науч. ст. [отв. ред. И.А. Кох]. – Екатеринбург : Изд-во УГГУ, 2007. – Вып.7. – С. 62–76.
2. Ломбарди О. Что такое информация? Lombadio O. What is information? // Found. of science: – Dordrecht etc., 2004. – Vol.9. – №2. – P. 105–134.
3. Методология гуманитарного знания (под редакцией В.В. Буряка). – Симферополь, 2002. – 132с.
4. Москвичев Л.Н. Глобализация – два уровня анализа / Л.Н. Москвичев // Глобализация и перспективы современной цивилизации. – М., 2005. – С. 189–211.
5. Неретина С. Время культуры / Светлана Неретина, Александр Огурцов. – Спб. : Изд-во РХГИ, 2000. – 344 с.
6. Павлова Е.Д. Проблема информационного воздействия на сознание в постиндустриальном обществе / Е.Д. Павлова // Личность. Культура. Общество: науч.-практ. журнал. – 2007. – Т. IX. – Вып. 1(34). – С. 226–240.
7. Сайр Д. Парад миров [Пер. с англ.] / Джеймс Сайр. – СПб. : Изд-во "Мирт", 1997. – С. 10.
8. Сошенко И.Г. Индивидуальность и идентичность человека в культуре информационного общества // Вестник Ставропольского университета. – 2007. – Вып. 47. – Ч. 1. – С.76–80.
9. Степин В.С. Проблема типов цивилизационного развития / В. С. Степин. – М. : РАГС, 2004. – 38 с.
10. Тарасенко Н.Ф. Природа, технология, культура. Философско-мировоззренческий анализ / Н.Ф. Тарасенко. – К. : Наукова думка, 1985. – 255 с.
11. Тоффлер Э. Шок будущого / Э. Тоффлер. – М. : ООО "Издательство АСЕ", 2003. – 557 с.
12. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / Ф. Уэбстер. – М. : Аспект Пресс. – 2004. – 400 с.
13. Шалютина Н.В. Глобализация и культурный плюрализм / Н.В. Шалютина // Вестн. Нижегор. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. Социальные науки. – 2007. – Вып. 2 (7). – С. 198–202.
14. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія в 2 т. Т. 2. / В. М. Шейко. – Х. : Основа, 2001. – 399 с.
15. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.) : монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.
16. Шейко В. М. Культурологічно-глобалізаційні процеси в сучасному інформаційному полі України / В. М. Шейко // Вісник Книжкової палати, 2009. – №7. – С.44 – 47.
17. Шкепу М.О. Деякі методологічні проблеми сучасного осмислення культури / М.О. Шкепу // Вісн. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – 2007. – № 2. – С. 11–16. – Бібліогр. : 11 назв.
18. Webster F. Theories of the Information Society. Second Edition. London, New York. – 2002. – 400 s.

УДК 168.522:111.83 (043.3)

Доброєр Наталія Вікторівна,
асистент кафедри культурології
та мистецтвознавства Одеського національного
політехнічного університету

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ЯК МЕТАМОВА В ПОШУКУ ІСТИНИ

У статті обґрунтовується віднесення категорії істини до фундаментальних основ культури. Саме ця категорія може послужити основою для формування аксіологічного фундаменту нового культурного комунікативного простору. Розуміючи культурологію як складне утворення, яке вбирає в себе безліч систем знань, як цілісне утворення, в якому всі його складові об'єднані системними зв'язками, ми можемо говорити про цю науку як метамову. Саме вона об'єднає всі знання про істину.

Ключові слова: *культурологія, метамова, істина, концепт, культурний простір, діалог, комунікація.*

This article will outline the rationale for inclusion of category of truth to the fundamental foundations of culture. This category can serve only axiological foundation for the formation of a new cultural communication space. Understanding cultural studies as a complex entity, which incorporates many knowledge systems as a holistic education, in which all components of integrated system constraints, we can talk about the science as a metalanguage. It is this science will unite all knowledge of the truth.

Keywords: *cultural, meta-language, truth, koncept, cultural space, dialog, communication.*

Сучасне суспільство в культурному плані є досить різноманітним явищем. Цілком природно, що в ньому виникають вогнища напруги і конфлікти між різними системами норм і цінностей. Кожна культура по-своєму своєрідна. Проте потрібно враховувати, що в XXI столітті взаємовплив культур стає неминучим. А це означає, що нам необхідно навчитися приймати інші культури, але не переробляти їх і пристосовувати до себе, як це робилося раніше. Потрібно навчитися вступати в комунікацію. Поняття комунікації ширше за поняття мовної діяльності, оскільки комунікація включає різні області людської діяльності. Людство стоїть на порозі формування нового культурного простору – комунікативного, де кожна культура зі своїми цінностями і нормами посяде гідне і рівне місце серед інших культур.

Зміни, що відбуваються в суспільстві, протиріччя, конфлікти, які пронизують нашу культуру, ведуть до зміни самої культури, її типу. У такі періоди завжди стає актуальною проблема взаєморозуміння. Г. -Г. Гадамер зазначав: "Вона встає кожного разу, коли зазнають краху спроби встановити взаєморозуміння між регіонами, націями, блоками і поколіннями, коли виявляється відсутність спільної мови, і ключові поняття, що ввійшлі в звичку, починають діяти як подразники, що лише зміцнюють і підсилюють протилежності і напруги, на подолання яких направлялися спільні зусилля" [2].

Складність взаєморозуміння обумовлена тим, що сприйняття Іншого диктується традицією, стереотипами (ідеологічними, національними і т.д.), які формуються у людини ще з дитинства. В даний час актуально говорити про необхідність явлення нового культурного простору, що будується на формуванні нових стереотипів, цінностей і т.д. Процес глобалізації ставить питання про необхідність такого простору, де кожна культура зможе заявити про себе як про повноцінну одиницю, зуміє прийняти іншу культуру не через свою ціннісну основу, а через її осмислення в іншій культурі. Такий стан справ буде вирішувати проблему ефективності культурного діалогу як між культурами різних епох, так і діалогу різних культур, що існують одночасно.

Коли ми говоримо про порозуміння, діалог, не можна не звернутися до аксіологічної основи культури. Тому що саме на основі ціннісного підходу можливе виділення загальних рис у різних культурах, товариствах і т.д. Універсальний підхід людей до реалій власного життя, підхід, що виводить їх на усвідомлення необхідності утворення загальних цінностей, утворить якісно нові умови людського Буття. Накопичені кожним досвід і знання знайдуть своє відображення в цих цінностях. Необхідна переорієнтація свідомості людей на інші життєві цінності й цілі. Ми пропонуємо звернутися до такої категорії культури, як істина. Протягом всієї історії людства вона мала високе морально-етичне значення, була й особистою соціальною цінністю, грала дуже важливу соціальну, моральну, психологічну роль: була індикатором духовного стану культури, її "здоров'я".

Головне завдання даної статті – віднесення проблеми істини до фундаментальних основ культури. По-перше, істина – це цінність, до розгляду якої звертається кожна культура. По-друге, істина

© Доброєр Н. В., 2010

виявляється в різних аспектах життя людини – соціальних, культурно-історичних, психологічних, естетичних, релігійних і т.д. Але щоб стати концептом культури, істина повинна мати загальнолюдське ціннісне значення. Для цього необхідна наука, яка з середини культури зможе виокремити концепти і донести до людства. Культурологія буде тим ядром системи культури, через яке людина засвоює уявлення про цей світ, оскільки в культурології ми можемо виявити базові парадигми, які дають початок безлічі дослідницьких програм і мають глобальне значення. В основі парадигм лежить специфічне уявлення про культурні цінності, категорії, концепти. Кожні з них по-різному представлені в культурах. Ці цінності, концепти тощо створюють смислову єдність, смислову домінанту культури, яка з'являється в релігії, моралі, мистецтві і інших сферах культури. Проте необхідно відзначити, що на даний момент знаково-символічна парадигма починає втрачати свій сенс. Відбувається змішення і взаємовплив культур, стираються грані між цінностями, категоріями і т.д. Лише культурологія як наука здатна ввібрати і переробити досвід всього людства, може стати метамовою, здатною об'єднати всі культури, народи, релігії в новому культурологічному просторі – комунікативному.

Мета цієї статті – представити культурологію як метамову в розумінні істини. Так, в роботі Р. Барта "Структуралізм як діяльність" було оголошено, що метамова і мова-об'єкт не повинні знаходитися на дистанції (як це виявлено у наукових підходах) [1]. Метамова повинна зливатися з мовою-об'єктом. Культурологія – ідеальна наука, здатна стати такою універсальною мовою. Перш за все, вона включає у свою структуру всі прояви культури. Крім того, концентрує і втілює в єдності всі основи людського життя. Культурологія може служити потужним засобом культурно-національної ідентифікації, виконувати об'єднувальну функцію. Дана наука як метамова повинна зруйнувати дихотомічне протистояння "ми – вони", яке на рівні буденної свідомості сприймається як архаїчне "ми – свої, вони – чужі".

Метамова – це принцип, який повинен організувати культуру в очах людства. Це і ідеологія, і сукупність цінностей, які забезпечують стійкість культури. Однак ми говоримо перш за все про істину. Для того, щоб виділити ступінь важливості значення істини в рішенні проблем сучасної культури, необхідно акцентувати, що в нашому розумінні істина – це не лише одна з фундаментальних цінностей культури, це – фундамент цінностей. Наявність істини припускає наявність інших цінностей. Якщо ми визнаємо, що вона існує, то визнаємо існування інших цінностей. Це твердження ґрунтується на тому, що, по-перше, характер цінностей залежить від природи тієї ціннісної сфери, до якої належить істина. Цінність, в основі якої лежить істинність, переходить у розряд загальнокультурологічних цінностей. По-друге, зміст істини не тільки відображає особливості природи ціннісної сфери, а змінює її відповідно характеру самої цінності (істинність / хибність). По-третє, істина зв'язує воєдино культуру із природою, людину із Всесвітом, причому в цьому зв'язку обидві сторони носять рівноправний характер.

Пошук істини – це рух у просторі культури. Обговорення такого руху (наука, філософія, теологія, мистецтво) передбачає присутність якоїсь метамови. Однак, яким є статус останньої в плані проблеми, що нас цікавить? Ми живемо в цій мові як у певному знаковому, просторово-комунікативному середовищі. Сама ідея формування міжкультурного простору з новою ціннісною основою, може здатися штучною. Однак, на сьогоднішній день – це необхідність, яка знайшла своє відображення в комунікативній філософії, екуменістичному напрямку, руху до толерантності, взаємовпливі культур і т.д. Культурологія як наука, що "формується на стику соціального і гуманітарного знання про людину і суспільство і вивчає культуру як цілісність, як специфічну функцію і модальність людського Буття" [9], є інтегративної сферою знання. Вона народилася на стику багатьох наук: філософії, психології, мистецтвознавства тощо і допомагає зрозуміти світ культури як основу буття людини.

Розуміючи культурологію як складне утворення, яке вбирає в себе безліч систем знань, як цілісне утворення, в якому всі його складові об'єднані системними зв'язками, ми можемо говорити про цю науку як метамову. У даному випадку, ми розглянемо її по відношенню до розуміння категорії істини. Основними галузями знання, які детально займалися розробкою розуміння істини, є наука, філософія, теологія. Культурологія в дослідженні істини має бути універсальною мовою, яка допоможе синтезувати всі результати пізнання світу людиною, де б вони не добувалися: у науці, в мистецтві, в релігії, в соціальній і індивідуальній практиці. Переважна більшість сучасних концепцій істини пов'язана з осмисленням наукового пізнання, відображає його специфіку. Водночас, ніхто не заперечує, що наука – не єдиний вид пізнання світу. Лідерство науки у формуванні філософського образу істини історично виправдано. Більш того, воно і сьогодні зберігається всупереч багатьом спробам дискредитації науки, наукової істини. Для нас безперечно одне: навіть якщо наука і є лідером в пізнанні світу, то вона далеко не єдиний учасник процесу, і вона дедалі більше потребує координації зі всіма іншими складовими людської культури. Це співвідношення повинне полягати не

лише в пошуку відмінностей, протилежностей, як це було до цих пір, але і в пошуку тієї самої "родинної схожості", яка, можливо, властива різним видам людського пізнання і є результатом їх включеності в єдину систему буття. Саме ця схожість може бути основою взаєморозуміння і співпраці в процесі подолання глобальної кризи, що переживається людством.

Інтерес до комунікації в західній культурі XX столітті приводить до виникнення нової парадигми – комунікативної. Представники філософії і теології відзначають актуальність цієї ситуації і її необхідність. І якщо з моменту виникнення комунікативної філософії область пізнання обмежувалася єдиним мовним полем, то Ю. Габермасу вдалося вийти за межі мови [11; 12]. Він розглянув істину як комунікативний процес, який набуває форми теоретичного дискурсу. Це дає можливість розширити поле філософської рефлексії, щоб з'явилася можливість співпраці з іншими формами знання (зокрема, з релігійним, яке дає відчуття причетності людини до буття). Єдність базисних культурних компонентів розуміється як дорога до пізнання єдності буття. На наш погляд, такий підхід приводить до зміни системоутворюючого чинника – концепту культури. І релігія, і філософія в рамках комунікативної парадигми приходять до єдиного концепту – комунікативності. Субстратом залишаються елементи особистого і колективного досвіду, а також внутрішні регулятори цього досвіду. При цьому основну роль грає така властивість субстрату, як прийняття Іншого. Можливість такого прийняття дана нам в моделі релігійної "зустрічі", в основі якої лежить бачення в Іншому іпостасі (божественної суті). Таке бачення виникає, коли умовами комунікативного процесу стають справедливість, еволюційність, "доленосний характер", взаєморозуміння. Лише тоді ми можемо говорити про пізнання Істини. Ця істина не є постійною, вона завжди "рухається", і частина комунікативної "роботи" завжди направлена на її відтворення, досягнення і підтримку в кожному новому акті спілкування.

Ми вже детально зупинялися на цих питаннях в попередніх статтях: "Истина в философии и религии (опыт парадигмального подхода)" [3] (за допомогою поняття парадигми порівнюються структури науки та релігії, виявляються їх спільні та відмінні властивості); "Істина як філософське поняття" [4] (виявлено, що комунікативний вимір істини дає змогу пов´язати між собою основні сучасні концепції істини – кореспондентську, когерентну і прагматичну, з'ясувати генетичну і значеннєву єдність); "Истина как культурный феномен" [5] (істина – корпоративне знання, що формує навколо себе простір уявлення про світ, людину, Бога і т.д.); "Философия и религия: полилог об истине" [8] (завдяки порівнянню, зокрема, філософського та релігійного уявлень про істину, виявлено їх взаємовплив, ізоморфізм на рівні ряду систематичних категорій, багаторівневість, наявність двох значень у понятті істини; необхідний зв´язок істини ти комунікації); "Обоснованность коммуникативного подхода к уточнению значения истины. Основные условия возникновения коммуникативного культурного пространства" [6] та інші, де говориться про необхідність формування у XX столітті нового простору – комунікативного. Для того, щоб зрозуміти іншу культуру, нам потрібно зрозуміти систему пізнання цієї культури. Для цього і потрібен новий простір, в якому кожна культурна одиниця знайде своє місце. Істина – це підґрунтя культури, навколо якого формується аксіологічний простір, це система, тому вона може виступати основою нового ціннісного нової підґрунтя [3; 4]. Можливість виділення концепту, субстрату і структури в рамках категорії істини дає нам право говорити, що істина – це система. Структуротворчим концептом системи-істини є збіг онтологічного, гносеологічного і аксіологичного підходів до розуміння категорії істини. Істина не може бути поза культурою, не може не бути цінністю культури, оскільки найпершим устремлінням людства є пізнання, а пізнання прагне до істини. Це пізнання істини буття, знання про дійсну суть предметів і явищ буття. Тобто категорія істини повинна розумітися як збіг наших знань з об'єктивною суттю світу, яка має значущість, цінність в людській культурі. З одного боку, структуротворчі стосунки істини як системи показують, в рамках яких категорій можливе пізнання істини. З іншого боку, вони показують складність самої системи-істини, спрощення якої приводить до однобічного розуміння даної категорії і до розбіжностей в її розумінні в культурі XX століття. Структурна єдність таких стосунків, як раціональне і ірраціональне, об'єктивне і суб'єктивне, колективне і індивідуальне, цілісне і фрагментарне в підходах до розуміння і вивчення істини породжують істину як продукт людського пізнання, що співпадає з сутнісними характеристиками світу.

Іншою стороною представлення істини як системи є розуміння її як процесу пізнання. Концептом такої системи буде комунікативна взаємодія (культур, концепцій, людей). Як властивості цієї структури виділяються значущість, добровільний характер, готовність до діалогу, що веде до порозуміння, і історичность. Субстратами даної системи будуть будь-які факти, теорії, позиції, що відображають істину і як поняття, і як процес пізнання. Все це дозволило нам дати наступне визначення істини: істина – це концепт культури, що фіксує єдність процесу пізнавальної діяльності людини і його результату. Істиною стає знання, що має значущість для людини, прийняте у вільній комунікації

наукових, релігійних, політичних та інших співтовариств як результат історичного розгортання пізнавального процесу.

Дане визначення дає нам можливість запропонувати рішення глобальних проблем пошуку нових варіантів гармонійного розвитку людини, що постали перед сучасною культурою. Необхідно знати, що руйнує умови, при яких люди можуть упевнено будувати своє життя. Вирішувати питання про гармонізацію суспільства можливо лише за умови закладення аксіологічного аспекту в основу будь-якої діяльності людини. Тому звернення до категорії істини в рішенні даної проблеми дуже актуально. Істина як цінність дає передумову до гуманістичного змісту пізнання, що відповідає уявленням про моральну й доброчесну природу людини. На наш погляд, забезпечити можливість такого пізнання можна лише, дотримуючи наступних умов: рівність, як вираження рівноцінності всіх процесів пізнання; солідарність, як прояв спільного інтересу і взаємоповаги; збереження світоглядної розмаїтості, як необхідність тенденції розвитку пізнавального процесу. На наш погляд, культурологія як універсальна мова об'єднає всі знання про істину.

Отже, ми можемо зробити попередні висновки: загальною проблемою для всіх наук, що вивчали істину є комунікація, що направлена на подолання міжнаціональних, релігійних та інших протиріч. Вирішальне значення для такої комунікації має концептуальний рівень даної культури, в тому числі, спільні цінності і цілі тих одиниць, що вступають у комунікацію. Культурологія у дослідженні істини повинна бути тією метамовою, яка допоможе синтезувати всі результати пізнання світу. Ця наука зможе створити культурний простір, у якому відбудеться діалог культур між епохами та культурами.

Перспективами подальшого дослідження даної проблеми може бути:

1) аналіз сучасного культурного простору, який формується на новому розумінні аксіологічної основи культури (зокрема істини);

2) аналіз культурології як метамови, яка об´єднує в собі безліч систем знань, як цілісного утворення, в якому всі його складові об'єднані системними зв'язками;

3) розгляд категорії істини як фундаментальної основи культури.

Література:

1. Барт Р. Структурализм как деятельность [Электронный ресурс] / Р. Барт. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Bart/_02.php.

2. Гадамер Г. -Г. Язык и понимание [Электронный ресурс] / Г. -Г. Гадамер. – Режим доступу : http://www.sapientterra.ru/?mdlname=text-page&pageNamePart=art-gadam-landundrs1&PHPSESSID=43f7c8ca58ec1c54e7566740f8d474bd).

3. Доброер Н. В. Истина в философии и религии (опыт парадигмального подхода / Н. В. Доброер // Перспективы. – 2002.– №4 (20). – С. 60–66.

4. Доброєр Н. В. Істина як філософське поняття / Н. В. Доброєр // Мультиверсум. – 2003.– Вип. 35. – С. 152–164.

5. Доброер Н. В. Истина как культурный феномен / Н. В. Доброер // Аркадія. – 2009. – №1 (23).– С. 36–39.

6. Доброер Н. Обоснованность коммуникативного подхода к уточнению значения истины. Основные условия возникновения коммуникативного культурного пространства / Н. Доброер // Аркадія. – 2009. – №4 (26).– С. 36–45.

7. Доброер Н. В. Перспективы категории истины как ценностного основания культуры в процессе воспитания / Н. В. Доброер // Актуальные проблемы психологического развития и поддержки детей и подростков : материалы научно-практической конференции (28 марта 2009 г.). – Одесса : ХГЕУ, 2009. – 112 с. – С. 49–51.

8. Доброер Н. В. Философия и религия: полилог об истине / Н. В. Доброер // Перспективы. – 2003. – №5 (21). – С. 39– 47.

9. Доброер Н. Философия и теология в решении проблемы истины: взаимодействие или противостояние / Н. Доброер // Україна і Ватикан у розвитку вищої освіти та духовності : збірка статей міжнародної науково-практичної конференції (31 жовтня 2008 р.). – Одеса : ХГЕУ, 2008. – 239 с. – С. 100–109.

10. Культурология XX век : энциклопедия в 2-х т. [Электронный ресурс] / главный редактор и составитель С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. – Режим доступу : http://psylib.org.ua/books/levit01/txt061.htm.

11. Габермас Ю. Єдність розуму в розмаїтті його голосів / Ю. Габермас ; [пер. з німецькоі А. М. Єрмоленка] // А. М. Єрмоленко. Комунікативна практична філософія. – К. : Лібра, 1999. – С. 255–286.

12. Габермас Ю. Комунікативна дія та дискурс / Ю. Габермас ; [пер. з німецькоі Л. Т. Ситниченко] // Л.Т. Ситниченко. Першоджерела комунікативної філософії. – К. : Либідь, 1996. – С. 84–90.

УДК 168.522

Москаленко Надія Миколаївна,
викладач Київського національного
університету культури і мистецтв

ПРИНЦИП ПОЛІКУЛЬТУРАЛІЗМУ В ОСВІТНІЙ ПРАКТИЦІ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається взаємодія принципів полікультуралізму та збереження національної самосвідомості в сучасних умовах освітньої практики в Україні.

Ключові слова: *культура, полікультуралізм, освіта, освітня практика, національна культура, національна свідомість, гуманітаризація.*

The interaction of the principles of the multiculturalism and preservation of the national consciousness in the modern conditions of the educational practice in the Ukraine is considered in the article.

Keywords: *culture, multiculturalism, education, educational practice, national culture, national consciousness, humanitarisation.*

Розвиток полікультурної системи освіти у сучасній Україні є об'єктивно необхідним за наявності поліетнічності та поліконфесійності. Полікультуралізм як альтернатива монокультуралізму діяльно заперечує фундаменталізм й одночасно виключає небезпеку етнічної асиміляції. Проте він не означає і культурної фрагментарності. Його механізм будується на взаємодії двох правил: вільного, нічим не обмеженого самовиявлення кожної з культур й відкритої взаємодії різних культур. Унаслідок створюються умови для збереження та цілеспрямованого прищеплення національної самосвідомості.

Із здобуттям сучасної освіти молодь підвищує свій культурний рівень, а, отже, й значення фактору полікультурності зростає. Сучасний фахівець повинен бути готовим займатися професійною діяльністю в полікультурному світі, навіть якщо формувався у певному культурному середовищі та свідомо поділяє його нормативи і цінності. Безперечно, національна культура, за допомогою якої людина освоює цінності свого етносу, розвиває національну самосвідомість, здійснює культурну самоідентифікацію, залишається домінантною у культурологічній освіті. Проте лише діалог світових культур уможливлює розуміння особливостей національної культури. Розкриття проблеми плідного співіснування та взаємозбагачення різних культурних систем у сучасних умовах вітчизняної освітньої практики є метою даної статті.

Проблеми сучасної полікультурної освіти досліджують українські вчені А. Бичко, Л. Левчук, Г. Онкович, Л. Масол, Н. Миропольска, О. Щолокова, Л. Ващенко та ін. Український народ протягом усієї своєї історії орієнтувався не на самоізолювання, а на продуктивну взаємодію з сусідніми етносами, а, отже, й на вироблення саме "діалогічної", рівноправної стратегії спілкування. Стереотипи народної побутової інтерпретації діалогу культур спостерігаємо в етикетних правилах належної поведінки в інтернаціональних сім'ях.

Феномени монологу та діалогу є актуальними для змісту та форми сучасної міжсуб'єктної культури спілкування. За монологічного підходу педагог постає персоніфікатором незаперечної істини, тоді як діалогічна форма навчального спілкування зорієнтована на творче засвоєння учнем наукової істини. Проте, як зауважує відомий фахівець у галузі гуманістичної психології та педагогіки Карл Роджерс, надання самоспрямованості та свободи дітям може призвести до цілковитої невдачі при недостатній апробованості нового педагогічного методу [6, 53]. Педагог має бути переконаний у доцільності свободи, пропонованої ним учням. За учнем слід визнавати право на власну думку й життєву позицію з достатнім її обґрунтуванням, але за наявності розумного контролю з боку педагога.

Монологічний та діалогічний підходи правомірно тлумачити як певні граничні абстракції, у просторі між якими розгортається реальний педагогічний процес. Причому гуманістично зорієнтовані педагоги, провідники "педагогіки співробітництва", функціонують на засадах культурної діалогічності [1]. Але й без використання монологічного типу комунікативної культури навряд можна обійтися. Потреба в її використанні пов'язана передовсім з потребою цілеспрямованої соціалізації й прилучення молоді до нових знань, нормативних правил та ціннісних орієнтацій.

Поширення діалогічного підходу на універсальне поле освіти полегшується завдяки різноманітним заходам гуманітаризації навчання: впровадженню додаткових предметів людинознавчого, культурологічного та естетичного спрямування; зосередженню при викладанні різних соціально-

© Москаленко Н. М., 2010

гуманітарних дисциплін уваги на історичних, аксіологічних та соціально-психологічних аспектах розвитку особистості; розробці інтегрованих дисциплін гуманітарної спрямованості тощо [1, 14]. В освітніх системах багатьох країн світу нині накопичено багатий досвід вирішення проблем поліетнічного виховання засобами культурологічних дисциплін. Наприклад, у Швеції згідно з навчальним планом школа повинна призвичаїти учнів не лише до невимушеного спілкування іноземними мовами, а й стимулювати прагнення обізнаності з найвищими здобутками скандинавської, загальноєвропейської та світової культур [3]. У США належна увага приділяється обізнаності студентів університетів з культурною специфікою населення Америки, Європи, Азії та Африки [4].

Вивчаючи специфіку фахової підготовки педагогів, здатних до успішної фахової діяльності у полікультурному середовищі, американські вчені Д. Брітзман, К. Хоей та Н. Зімфер підкреслюють важливість викладання етнографічних дисциплін.

Вивчення етнографії як науки про походження та розселення, побут і культуру різних народів сприяє формуванню усвідомлення толерантності у сучасному мультикультурному світі.

Спираючись на національні особливості культури та досвід різних соціальних груп, педагоги повинні розвивати у студентів глобальне мислення, яке вкрай необхідне зараз, на межі XX– XXI століть [4]. У зв'язку з цим слід ще раз наголосити, що толерантність загалом як феномен, що втілює готовність співіснувати у мультикультурному світі, є основою шкільного виховання і фундаментальною вимогою життя у сучасних США.

Специфіка загальнокультурної підготовки студентів у вищих навчальних закладах США спрямована на вироблення здатності до соціально відповідальних рішень та їх реалізації у свідомій лінії поведінки. Майбутні спеціалісти повинні збагатитись знаннями та навичками спілкування з культурою і в культурі, проникнутись потребою відтворення культури й самовідтворення в культурі. Важливість уникнення соціальних конфліктів на міжнаціональному ґрунті актуалізує ціннісне значення полікультурної освіти. Неупереджене й зацікавлене ставлення до строкатого розмаїття національних культур, мов та звичаїв отримало назву "міжкультурної компетентності", яка закономірно набуває статусу соціально-освітньої орієнтації. Цьому успішно сприяє викладання у вищих навчальних закладах США комплексу культурологічних дисциплін.

Так, з 90-х рр. минулого століття в університеті Берклі (Каліфорнія) запроваджено низку полікультурних вимог до майбутніх спеціалістів з метою прищеплення цивілізованого ставлення до расово й етнічно розмаїтого американського суспільства. Тут вивчаються 85 навчальних дисциплін з історії культури різних етносів, представники яких зінтегрувалися в американську політичну націю. Об'єктом особливої зацікавленості вчених є культурна спадщина американських індіанців.

Реалізація університетської культурологічної підготовки у США ґрунтується на низці загальноосвітніх та фахових програм. Навчальна дисципліна "Західна культура" знайомить студентів з класичними основами європейської культури, її здобутками доби Середньовіччя, епохи Відродження, Нового й Новітнього часу, а також історією культури народів американського континенту.

Ряд навчальних курсів під загальною рубрикою "Незахідна культура" збагачує знанням історії літератури та мистецтва народів Азії та Африки та їхніх впливів на розвиток сучасної американської культури. В окремих блоках зазначених дисциплін вивчаються світова й національні літератури, різні види мистецтва. Відбувається ознайомлення університетської молоді з методологією та проблематикою сучасної західної культурології, вивчається етика людських стосунків через призму критичного аналізу політичних, суспільних та індивідуальних моральних якостей [4].

Крім того, ці курси спрямовані на усвідомлення витоків світової культури та цінностей, американських реалій, на розвиток ерудиції, вміння обговорювати різні проблеми, відстоювати власні погляди, розуміти перспективи розвитку суспільства, політичних та неформальних організацій.

Проте цілеспрямовано практикується пропаганда американоцентризму – культурно-політичної установки, у відповідності з якою Америка проголошується цитаделлю нової культури й своєрідною рятівницею Старої Європи, яка вже вичерпала свою духовність. Американоцентризм постає невід'ємною складовою суспільної свідомості американців, які поділяють універсалістські ідеї. Америка проголошується засновницею нової історії людства, поширювачем у загальносвітовому масштабі принципів розвинутої демократії та гуманізму. Широко транслюється ідея місіонерського призначення американської культури з її особливою відданістю цінностям науково-технічного та культурного прогресу.

Детальне ознайомлення з національною системою освіти США засвідчує посилення полікультурної спрямованості університетського навчання у цій країні. Культурологічна складова його позначена, зокрема, міжпредметністю підходу до вивчення світової культурної спадщини (М. Бауман, А. Майлз та ін.) й пріоритетністю курсу на гуманітаризацію. Причому особлива увага приділяється системі полікультурного та поліетнічного виховання. В освітньому просторі США продовжується

утвердження статусу культурології як науково-прикладної міждисциплінарної галузі та спеціальної навчальної дисципліни.

До речі, культурологічна спрямованість вузівського навчання як одна з основних рис освіти США значно відрізняє американську традицію від європейської та, водночас, вказує на значну близькість у підходах з педагогічними системами країн СНД. Також в роботах американських вчених визначається, що на сучасному етапі актуалізуються ідеї співіснування, визнання і розуміння інших поглядів, співробітництва, колективної дії, поваги до особистості та її прав, діалогу в самому широкому розумінні.

На сучасному етапі розгортання загальносвітових інтеграційних процесів є винятково важливим виважений порівняльний аналіз використання виховного потенціалу різних національно-освітніх систем.

Зокрема, теоретичне осмислення багатого американського досвіду полікультурного навчання доцільно використовувати у практиці реформування вітчизняної освіти.

Утім, потрібно зауважити, що донедавна проблема гуманітарного виховання була пов’язана для західних вчених у першу чергу з кіно та телебаченням, і тільки в останній час у результаті розширення сфери театру для дітей та юнацтва підвищився науковий інтерес до художнього продукту, зокрема в аспекті виховання засобами візуальних мистецтв.

Порівняння українського й зарубіжного досвіду вирішення проблем полікультурного, поліетнічного виховання в процесі культурологічної підготовки студентської молоді дозволяє сформулювати деякі організаційно-освітні висновки. Культурологічна підготовка молоді у нашій державі є новим напрямком гуманітарної освіти, тому її теоретичне осмислення й практичне використання вимагають подальшого удосконалення. На нашу думку, потребує деяких корекцій модель базового університетського курсу "Культурологія". Винятково важливими мають стати у подальшому проблемні розділи, присвячені культурним особливостям народів, представники яких живуть у нашій країні, а також особливостям регіональної культури етнічних українців.

За даними соціологічних досліджень, здійснених ученими НАН України (Інститут мистецтвознавства, етнології і фольклористики ім. М. Рильського, Інститут соціології та ін.), переважна більшість українців вже визначилась у своїй потребі знання культури свого народу. Приблизно три чверті громадян мають потребу у знанні історії та національних особливостей, які складають "ядро", основу української культури. Одна четверта – лише "загальною мірою", оскільки ці громадяни почали приділяти цій потребі більше уваги в останні роки.

Бракує висвітлення проблем культурної своєрідності братніх народів у контексті налагодження цілісної системи полі етнічної освіти та виховання. Усуненню цієї прогалини має сприяти подальше поглиблення викладання навчальних дисциплін "Українознавство" та "Художня культура України". Вивчаючи університетський курс "Українознавство", студенти знайомляться з типологією етнічних процесів, сутністю таких етносоціальних явищ, як асиміляція, консолідація, інтеграція, міксація, акультурація та ін. Належна увага має бути приділена матеріалові теми "Міжнаціональні конфлікти та їх запобігання", в якій окреслюються фактори міжетнічної злагоди. Студенти усвідомлюють, що пізнання культури інших народів сприяє культивуванню поваги до них, тоді як незнання цієї культури або небажання пізнавати її породжує радикальний націоналізм як систему орієнтації виключно на цінності окремої національної культури при повному ігноруванні культурних цінностей інших народів.

Поліетнічний склад населення України характеризується наявністю значної частини громадян, яку відносять до національних меншин. Причому своєрідність ситуації полягає в існуванні у свідомості багатьох росіян Слобожанщини, Півдня та Криму, угорців Закарпаття, румун та молдаван Північної Буковини, болгар і гагаузів Буджаку, греків Приазов’я, кримських татар та ін. історичної впевненості у тому, що саме вони є корінними націями у місцях їхнього компактного проживання й що це їх рідна земля, так звана мала батьківщина.

Студенти дізнаються, як складалася історична доля різних народів в Україні, знайомляться з їх традиційною культурою: світоглядними установками, релігійними віруваннями, звичаями та обрядами, видами господарських занять, одягом, народним мистецтвом, родинним побутом тощо. Ілюстративні матеріали з історії та культури народів України студенти знаходять, зокрема, у часописі з проблем культури та освіти національних меншин України "Відродження", який широко використовується у навчальному процесі. Свідченням того, що в нашій державі створено рівні можливості для реалізації національно-культурних потенцій різних етносів, є навчання рідною мовою, відродження народних звичаїв, традицій і обрядів, сповідування традиційних для цих народів релігій, розвиток національного декоративно-прикладного, пісенного й танцювального мистецтва, діяльність національно-культурних товариств.

Враховуючи специфіку соціокультурних реалій в Україні, правомірно пов'язати реалізацію ідеї університетської культурологічної освіти у поліетнічному середовищі із розв'язанням низки взаємопов'язаних завдань: створення сприятливих умов для ознайомлення з культурою сусідніх народів й народів світу. Прихильники загальнолюдського інтернаціоналізму, засвідчуючи шанобливе ставлення до рідної культури, повинні із зацікавленням та розумінням ставитись до іншої національної культури, й тоді вона перестане бути для них чужою.

Мистецько-естетична освіта має усебічно сприяти оволодінню "золотим фондом" художньої культури людства, опануванню мови строкатої палітри мистецтв, формуванню художніх інтересів й розвиткові творчого потенціалу особистості, заглибленню у твори світового багатонаціонального мистецтва, культивуванню читацьких, глядацьких та слухацьких здібностей.

Духовно-моральна освіта покликана формувати толерантне ставлення до представників різних етносів, культур та конфесій, сприяти виробленню сучасної культури міжнаціонального спілкування, органічному поєднанню високої моральності з художньо-естетичною почуттєвістю. Теоретичне обґрунтування проективної моделі культурологічного напрямку освіти в українських університетах має будуватися на кращих набутках минулого і сучасного у світовій педагогічній та культурологічній думці [5].

Тому цілком справедливо зауважити, що у сучасному світі за полікультурною освітою майбутнє. Вона протистоїть негативним наслідкам глобалізації й практично сприяє розв'язанню міжетнічних та міжконфесійних суперечностей. За висловом віце-президента РАО В. Борисенкова, "полікультурна освіта – надзвичайно важлива і перспективна галузь сучасного педагогічного знання, якій ми поки що не приділяємо достатньої уваги. Культура промовляє різними "мовами" – мистецтва, науки, релігії. А вивчення наук про культуру і є вивченням цих "мов"[2, 6].

Водночас, саме в Україні одним із провідних критеріїв успіху модернізації освіти є вирішення проблеми національної ідентифікації в контексті тих соціальних і культурних процесів, котрі пов'язані з переходом до громадянського суспільства. Сучасна українська педагогічна наука володіє належними напрацюваннями для створення ефективної моделі освіти в поліетнічному середовищі.

Таким чином, важливим завданням подальшого реформування вітчизняної освіти є створення умов для реалізації в Україні принципу полікультуралізму як домінантної моделі освітньої практики XXI ст. Особливо актуалізується завдання створення атмосфери невідчуженого знання, яке творчо засвоюється шкільною та студентською молоддю. Завдяки цьому пізнавально-інформативний підхід у навчанні може поступитися соціально-культурному, а монологічний стиль спілкування у навчальному процесі – полілогічному в умовах вільного розвитку культур.

Література:

1. Балл Г. О. Діалогічний підхід як шлях гуманізації освіти / Г.О. Балл // Філософія освіти в сучасній Україні. – К., 1996. – С.411–413.

2. Борисенков В. П. Вызовы современной эпохи и приоритетные задачи педагогической науки / В. П. Борисенков // Педагогика. – 2004. – №1. – С. 3–10.

3. Волинець Л. Загально-мистецька освіта у школах Швеції // Л. Волинець // Мистецтво та освіта. – № 3. – С. 10–14.

4. Дубовик О. Культурологічне забезпечення університетської освіти у США / О. Дубовик // Україна у світовому контексті: Художня освіта : зб. наук. праць ; ред. кол. С. О.Черепанова, І. А.Зязюн, Н. Г.Ничкало. – Львів, 2000. – Вип. 2. – С.42–50.

5. Зюзіна Т. О. Культурологічна підготовка студентів у вищих навчальних закладах: теоретико-методологічні засади змісту освіти : монографія / Тетяна Опанасівна Зюзіна ; Держ. закл. "Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка". – Луганськ : Вид-во ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2009. – 384 с.

6. Rogers C. R. Freedom to Learn for the 80's / Rogers C.R. – Columbus, Ohio : Charles E. Merrill Publishing Co., 1983. – 298 p.

УДК 778.53

Ванда Ірина Сергіївна,
аспірантка Національного педагогічного
університету ім. М. П. Драгоманова

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КІНОТЕКСТУ ЯК МЕТОД РОЗКРИТТЯ НОВИХ СЕНСІВ БУТТЯ

У статті розглядається методика інтерпретації сучасного кінотексту як оригінальної форми віртуальної реальності (дійсності) в контексті філософсько-антропологічних концепцій виявлення нових сенсів буття. Актуальність концепцій пояснюється зосередженням суспільства на потребі ірраціонального розшифрування смислового поля повсякденності.

Ключові слова: *інтерпретація, кінотекст, віртуальне реальне, смислова поліфонія.*

The article considers a method interpretation of modern cinema-text as an original form impossible real in the context philosophic-anthropological concept for determination new sense of being. Its urgency we can explain as society concentration on a need irrational unencoding of sense field the everyday life.

Keywords: *interpretation, cinema-text, impossible real, sense polyphony.*

Виникнення нових форм пізнання реальності спонукає до пошуків оригінальних методів дослідження сенсів буття. Кінематограф як один з наймолодших видів мистецтва, який водночас переживає власне видозмінення, має широке інформаційне поле, що дозволяє проникнути в будь-яку сферу повсякденності. І саме нагромадження смислів, які розкриваються в кіноплощині, потребує детального опрацювання, тобто інтепретування в контексті сучасних досліджень філософсько-антропологічних проблем.

Мета статті – виявити специфіку інтерпретаційного ряду (творчого ланцюга, в якому відбувається нагромадження сенсів), розкрити смислотворчий потенціал таких видів кінотексту як екранізація та римейк, дослідити поліфонію сенсів сучасного кіносвіту, що формується між "смертю кінематографа" та народженням нової віртуальної дійсності.

Метод герменевтично-феноменологічного аналізу текстів П. Рікьора залишається актуальним і для XXI століття. Він значно розширює можливості розуміння не лише творів мистецтва, а і самого буття, яке відображається в них. Французький мислитель поділяє уявлення М. Гайдеггера про буття людини, згідно з якими розуміння текстів зіставляється не з особистістю митця, а з умовами буття в світі. В даному контексті можна зазначити, що відтворення реальності в кіноплощині, тобто сам кінотекст і стає однією з форм створення нового буття в світі, осмислення якого відбувається як на раціональному, так і на ірраціональному рівні. Згідно з концепцією П. Рікьора входження в кінотекст і його усвідомлення стає початком формування нового погляду на світ через відчуття існування, а не його раціональне тлумачення. І саме в процесі "входження" в текст та його проживання відбувається народження нових смислів.

Процес набуття сенсів через інтерпретацію ілюструють такі творчі ланцюги: літературний твір – екранізація – буття; літературний твір – екранізація – римейк – буття; фільм – римейк – буття, де головними модифікуючими чинниками стають екранізація або римейк.

Розглянемо перший приклад інтерпретаційного методу. Роман М. Булгакова "Майстер і Маргарита" у 2009 році екранізовано вже втринадцяте. Кожна з кіноспроб – це новий підхід до інтерпретації тексту роману, в якій позиція режисера визначає нові аспекти в булгаківському літературному творі, а соціальна ситуація, яка оточує народження фільму, наділяє новими можливостями інтерпретатора, через що виникають нові смисли.

Феноменологічно-герменевтична методологія припускає, що суб'єкт пізнання знаходиться не над світом, який він вивчає, а "занурений" в нього. Так, в одній з перших спроб екранізації "Майстра і Маргарити" польським режисером Анджеєм Вайдою, яка отримала назву "Пілат та інші" (1971 р.), було обрано євангельську лінію. Авторський вибір окремої частини "демонтує" в нашій свідомості лише сюжетний ряд твору, смислове ж наповнення посилюється перенесенням подій в сучасність, ознаки якої відтворюються лише формально (одяг, архітектура, буденність тощо), а власне проникнення в її атмосферу відбувається на рівні відчуттів та асоціацій. Іуда Іскаріот доносить на Ієшуа через телефон-автомат, з якого після розмови випадають тринадцять срібляників. Свій хресний хід Га-Ноцрі проходить по вулицям Франкфурта-на-Майні. Левій Матфій – сучасний тележурналіст, який

© Ванда І. С., 2010

намагається проникнути на місце страти, щоб особисто розповісти про побачене. Сцена Голгофи відбувається на звалищі, а за смертю одягненого в сині джинси Ієшуа спостерігають туристи з вікон автобусів.

Таким чином А. Вайда виносить проблемне поле за межі реальності тексту роману у смислову площину. Не має значення, в якому конкретному просторі й часі відбуваються події, головне, що екзистенційна проблема роману – буття Бога, протистояння Бога та диявола, добра і зла в космічному світопорядку – отримує нову інтерпретацію, а значить відбувається і новий процес набуття сенсів, в даному випадку, булгаківської концепції світотворення.

Кінострічка А. Вайди "Пілат та інші" – це приклад інтерпретації, яку П. Рікьор пояснює як засіб буття особистості на основі так званого регресивно-прогресивного методу, що дозволяє діалектично осмислювати явища соціальної реальності в єдності з трьома часовими вимірами: минулим, сучасним та майбутнім.

В свою чергу і булгаківське осмислення вічної проблеми добра і зла відбувається на трьох рівнях реальності: земному, містичному та художньому, де часовий потік включає в себе сучасне, минуле та вічне. Саме подібна схема інтерпретації проблеми буття в часі задає таке широке смислове поле тексту, яке стає основою для пошуків авторських смислів як читачами, так і режисерами. Таким чином виникає новий інтерпретаційний алгоритм:

I (літературний твір)

- авторські смисли (автора),
- смисли підтексту (сама форма тексту є носієм смислів, закладених автором несвідомо);

II (екранізація)

- нові режисерські надбання (ірраціональне усвідомлення смислів тексту інтерпретатором (режисер як співавтор) породжує оригінальні трактовки стосовно попередніх авторських смислів),
- новий текст (створення нової форми на базі режисерських смислів);

III (буття)

- виникнення нової реальності,
- переживання повсякденності через зміну хронотопу.

Отже, кожний текст, зокрема і кінотекст, у даному контексті можна розуміти як метатекст, наділений багаторівневим алгоритмом сенсів. Крім того, при інтерпретації тексту вагоме значення має відповідне формулювання питань і "запитувань", що є сутнісною ознакою філософсько-герменевтичного методу, де "завдання філософа криється у відкритті нового способу запитування" [4].

Розглядаючи кінотекст як певний філософський текст, ми виявляємо можливість його багатосмислового трактування. Якщо філософія оперує абстрактним категоріальним апаратом, то такі поняття, як "буття", "розуміння", "мислення", "істина" при конкретній інтерпретації кінотексту отримують інше звучання через конкретизацію, занурення в повсякденність, в якій індивіду починають відкриватися не тільки літературні, а і життєві смисли. Таким чином кінотекст стає новою формою екзистенції буття людини, яка передбачає дещо інші підходи до "прочитання" текстів як моделей герменевтичного розуміння тільки через буття конкретної людини, на чому і наполягає П. Рікьор.

Екранізація булгаківського твору російським режисером Юрієм Карою (1994 р.) є прикладом реалізації співвідношення символу та інтерпретації, що також займає важливе місце в рікьорівській герменевтиці. Режисер не змінює просторово-часові межі, використані М. Булгаковим. Але він змінює знаки в трактуванні смислів. В його кінореальності з'являються нові символи як "будь-яка структура значення, де один смисл – прямий, першочерговий, буквальний – має одночасно значення іншого смислу – переносного, вторинного, переповідального, який пізнається через перший, що і складає герменевтичне поле" [4].

В фільмі Ю. Кари на балу у диявола з`являються В. Ленін, Й. Сталін, А. Гітлер та інші особи, які не могли бути там присутні через те, що на момент завершення написання роману були живі. Це вказує на те, що символ та його інтерпретація є співвідносними поняттями. Як зазначив П. Рікьор: "… інтерпретація має місце там, де є багаторівневий смисл, і саме в інтерпретації віднаходиться численність сенсів" [4].

Отже, в даному випадку, численність смислів буття була закладена М. Булгаковим як співіснування буття та інобуття, де розкриваються обмани, а явища земної реальності знаходять духовну сутність, інтерпретовану Ю. Карою через структуру подвійного смислу, адже "буття говорить про себе різноманітними засобами" [4]. Таким чином, кінотекст, порівняно з булгаківським текстом, стає основою для оновлення та народження нових смислів, нового буття та нової реальності людського існування.

Якщо звернутися до екранізації "Майстра та Маргарити" Володимиром Бортком (2005 р.), ми зможемо підійти до проблеми інтерпретації в чисто феноменологічному ключі, де інтерпретація – це "думка про думку", де пізнаний світ є "картиною світу".

Намагаючись якомога детальніше наслідувати булгаківський текст, автор останнього фільму зробив головний акцент на візуальній помпезності. Тим самим він підсилив ефект зосередження свідомості на формі відображення, а не на самих смислах тексту, що екранізується. Тобто інтерпретація сенсів має відбуватись у думці, спровокованій реальним відчуттям. Тому ця екранізація є прикладом спонтанного відчуття сенсів буття, що оживає лише на психологічному рівні і не заглиблюється в нашарування інших сенсів.

Отже, інтерпретація, що відбувається в межах творчого ланцюга "літературний твір – екранізація – буття", є складним поліфонічно-смисловим механізмом, роботу якого можна пояснити в межах концепції герменевтично-феноменологічного аналізу, який виявляє літературний твір як культурну форму, а екранізацію як культурний артефакт.

Якщо продовжити дослідження багатошарової структури процесу інтерпретації в контексті відкриття нових сенсів, то в наступному прикладі, де з'являється допоміжний чинник – римейк, простежується виникнення іншого смислотворчого механізму – "образ – символ", специфіку якого розглядає М. Бахтін в роботі "До методології гуманітарних наук".

Розглянемо запропоновану М. Бахтіним схему "актів розуміння" на прикладі такого ланцюга, як "літературний твір – екранізація – римейк – буття".

М. Бахтін виділяє чотири акти розуміння, які ми в свою чергу зіставимо з нашою інтерпретаційною схемою:

1) психофізіологічне сприйняття фізичного знаку (літературний твір або екранізація),

2) впізнання його та розуміння значення (вихід в проблемне поле буття),

3) розуміння його (знаку) в сучасному контексті (римейк),

4) активно-діалогічне розуміння (вихід в проблемне поле буття).

Як бачимо, кожний інтерпретаційний крок виводить інтерпретатора (письменника, режисера, глядача) в буття. Запропонована окремим автором художня форма стає символом для наступного автора-інтерпретатора, адже, створюючи власну образну систему, він зосереджується на її внутрішніх смислах, закладених в кожному образі. Тому кожного разу, коли ця структура проявляє себе в проблемному полі буття, розкриття сенсів відбувається вже саме в системі символів, яка утворюється через періодичне використання закладеної у твір та його окремі деталі інформації. "Перехід образу в символ надає йому смислової глибини та смислової перспективи. …Зміст достовірного символу через опосередковані смислові зчеплення порівнюється з ідеєю світової зосередженості, з повнотою космічного та людського універсуму" [1].

Яскравими кінематографічними прикладами того, як система "образ – символ" відкриває горизонт проблемного поля буття є фільми "Психо" Альфреда Хічкока та "Солярис" Андрія Тарковського. Адже кожна з цих кіноробіт отримала свої інтерпретаційні продовження, тобто – римейки.

У 1960 році майстер саспенсу А Хічкок екранізував роман Р. Блоха "Психо"("Psycho", 1959 р.). Заради втаємничення фіналу твору та для підтримання певної психологічної напруги серед глядачів режисер викупив майже всі надруковані копії роману.

У цій кінороботі відтворено філософську концепцію внутрішнього механізму виникнення страху, непідвладного психозу, справжнього кошмару наяву. У створеній екранній формі розкривається місцезнаходження страху – він гніздиться глибоко всередині нас, а не ззовні [6]. Через власні здогадки, тривожні очікування, розбурхані фантазії розкриваються проблеми жаху, прихованого в повсякденності, психозу зовнішньо нормального світу. В хічкоківському фільмі відчуття страху доведено до межі, до того пограничного стану, за яким тільки прірва безумства. Саме тут починається гра свідомості з підсвідомістю, тобто – гра зі страхом.

А. Хічкок торкається одвічної проблеми, озвученої ще в арії Германа з "Пікової дами", осмисленої в творах В. Шекспіра – життя – це гра. У кінофільмі підкреслюється феномен самобутності долі, яка сама обирає гравців для гри. Ідентифікація повсякденності та гри – це не лише поетичне порівняння, адже ігрові форми присутні в усіх сферах людського буття.

Якщо І. Кант або Ф. Шиллер вбачали у грі, так само, як і в художній діяльності, свободу, то Х. Гадамер в роботі "Істина та метод" (1960 р.) розповсюдив це поняття на процес розуміння текстів (проникнення в них) – включив в понятійний апарат герменевтики. Філософ звертає увагу на гру кольору, хвиль (феномен маятника). Він стверджує, що головне не те, хто грає, а саме ігрові рухи – "гра грається". Тобто, гра – це суб'єкт, що керує гравцями.

У в запропонованій режисером екранізації "Психо" головними фігурами гри стають певні образи, такі як птахи, дзеркало та колір (чорний та білий). Саме вони у подальшому використанні в римейках перетворюються на символи.

У фільмі птахи з'являються в кожній кімнаті мотелю: зображені на картинах або у вигляді опудала. Початок фільму – панорамний план з висоти пташиного польоту. Хобі головного героя – таксидермія (набивка опудал). Його середнє ім'я – Френсіс – як і у святого, покровителя птахів. Прізвище героїні кінострічки – Крейн – перекладається з англійської як "журавель".

Птах асоціюється з життям. Адже люди подібні до птахів: такі ж безкрилі та крилаті. Отже, в аспекті зоософських проблем розширюються межі проникнення в сенси повсякденності, де птах трактується як свобода та прагнення, душа та дух, думка та фантазія, можливість спілкування з богами, зв'язок між космічними зонами тощо.

Що ж стосується дзеркала та кольору, то ці образи вбирають в себе проблеми дуальності світу, буття, людини. Вони свідчать про два боки людської особистості. А. Хічкок недаремно знімає фільм чорно-білим. Він навіть акцентує увагу на деталях. Наприклад, головна героїня до вчинення злочину мала світлу білизну та білу сумочку, після – все змінюється на чорне. І саме у дзеркалі автор зображає героїв в той момент, коли вони ховаються від навколишнього світу – реєструються під чужими іменами або рахують вкрадені гроші.

Подібне "жонглювання" образними формами можна розглядати в контексті концепцій німецького філософа О. Фінка, який визначав гру як один з головних феноменів буття та метод поєднання людини з ймовірним і нереальним. Він вважав, що грає той, хто має фантазію.

В роботі А. Хічкока простежується певна ідентичність між грою та долею. Адже доля героїв стрічки грає з ними одночасно, бо і вони грають з нею. Наче на ігровому поле, де кожний наступний крок вирішується жеребкуванням, у кінороботі "Психо" представлено уривок з одного життя, в якому доля розпочинає гру.

У молодої дівчини в руках опиняються гроші. Їх можна вкрасти, щоб покращити життя або занапастити його, їх можна доставити за призначенням і тим самим підвищити власне реноме на роботі, або нічого не змінювати. І здавалося б, дівчина власноруч обирає шлях. Але її життя змінюється за інших обставин – вона гине від рук психічно хворого власника мотелю, в якому зупиняється з украденими грошима.

Отже, кожному дається можливість обирати, але остаточний вибір лишається за долею. І саме через невідомість того, що вона обере, формується цілий комплекс страхів. Хічкоківській кінострах – це метафізичний страх людини, яка несвідомо відчуває свій кінець. І якщо розглядати проблему страху в контексті класифікації, яку запропонував професор Ю. Щербатих, де страх поділяється на три групи: біологічний (пов'язаний з загрозою життя людини), соціальний (через зміну власного соціального стану), екзистенційний (сутність буття людини), то фільм "Психо" створює образ буття людини, де страх є тим, що спонукає до гри з долею.

У фільмі А. Хічкока гра виводить людину за межі буденності, вона переносить людину до "магічного виміру". Це непостійна сфера, яка знаходиться посеред буденного життя, що свідчить про її подвійність. Адже вона виступає як діяльність в реальному світі й, одночасно, уявному, ілюзорному вимірі. Як приклад – роздвоєння особистості головного героя.

Гра поширена над дійсністю як певна невловима видимість. Гра дарує людям "насолоду реальністю", але ця реальність сприймається та проживається кожним по різному, в залежності від "фантазій", спровокованих дійсністю.

Якщо кінострічка "Психо" наповнена деталями, що передають оригінальний образ існування між дійсністю та фантазією, де страхи є центральним змістовим ядром буття, то фільм-римейк "Психо" Г. Ван Сента (1998 р.) – це послідовне використання хічкоківської символіки. Адже робота Г. Ван Сента відрізняється лише використанням кольору, інших акторів і певної кількості оголеності на екрані, що застосовується в межах законів сучасного комерційного кіно.

В даному випадку саме феномен гри спричиняє дію механізму перетворення образу в символи. Тобто римейк – це певна гра, що змінює гравців і тим самим чуттєву систему, яка є провідником у смислове поле повсякденності. Тут образ подрібнюється на символи, кожен з яких надає можливість глибше зануритись у світ нових смислів.

У 1972 році Андрій Тарковський екранізував роман польського письменника-фантаста Станіслава Лема "Солярис", в якому представлено утопічну проблему контактів людства з позаземним розумом.

Філософською концепцією кінотвору стає виявлення паралелі між ефемерними твореннями Соляриса та творами мистецтва людей (які у фільмі представлені полотнами П. Брейгеля Старшого,

копією Венери Мілоської, музикою Й. С. Баха). Таким чином автор-інтерпретатор виносить на поверхню проблему взаємовідносин людини з його твореннями, а також з кіно, як з мистецтвом репродукування реальності. А. Тарковський радикально розкриває смислову палітру буття. На відміну від більшості фантастичних кінофільмів, які протиставляють проблему людської та механічної першооснови в контексті непримиренності протилежностей, він виявляє між ними таємну спорідненість [5]. На це натякають найперші кадри фільму: водорості земного водоймища, що загадково коливаються, пророчать вічний кругообер океану планети Солярис. Синтез земного та інопланетного досягає апофеозу в останній сцені фільму: в безкрайому океані Соляриса пливуть острови, що зіткані з пам'яті людей про Землю, а на одному з них Крис обіймає власного батька, прийнявши позу рембрантівського блудного сина.

У 2002 році американський режисер Стівен Содеберг зняв римейк на фільм А. Тарковського з однойменною назвою "Солярис" (Solaris). Стосовно оригінального літературного твору, ця робота не має настрою роману і, водночас, далека від інтерпретації А. Тарковського. Вона має власний настрій, створений, насамперед, музикою. Режисер не розвиває проблемний ряд, запропонований С. Лемом чи А. Тарковським, він вибудовує власний. Бачення С. Содеберга не позбавлене амбіцій, смаку та оригінальної атмосфери, але в центрі кінотвору – любовна лінія. Тобто С. Содеберг обрав лише один з берегів великого басейну Соляриса.

У кінотворі американського режисера Солярис – це образ, який стає символом людських стосунків. В будь-якому випадку вихід в буття починається не з сюжету твору, а з проблеми гармонії хаосу в космосі людини, яка першочергово відкривається в процесі інтерпретації.

Отже, інтерпретація може розглядатись як неусувний момент буття людини, її духовно-практичного освоєння дійсності та проникнення в нові сенси повсякденності. Сьогодні це поняття набуває особливого універсально-інтегративного статусу, адже дозволяє глибше дослідити проблему хаотичного впорядкування людського космосу в смислотворчій системі світовідчуття.

"Вмирає кінематограф", але залишається безмежний світ, створений в його площині, виникають нові форми заглиблення у дійсність. Кожне десятиліття його розвитку супроводжувалось новими соціальними процесами та їхнім філософським осмисленням. Але саме кінематографу вдавалося підхопити атмосферу часу, духу повсякденності, в якій існує людина. Адже він, на відміну від філософії, науки чи інших видів мистецтва, спроможний увібрати в себе всю палітру чуттів. Кожний звук, жест, крок, колір, мізансцена, світло, герой, панорама, сюжет тощо як механізми прожектора, що освітлює нові, не пізнані нами сенси власного життя. І навіть коли всі ми будемо присутні на одному кіносеансі, ці сенси розкриватимуться для кожного по-різному. Спів птаха або опале жовте листя, стара бабуся чи мале дитинча, яблуневий сад або безкрайнє море – все це інструменти, які використовує автор або глядач, в будь-якому випадку – інтерпретатор, для проникнення в повсякденність, в її неповторність та особливість.

Актуальність та можливість розвитку запропонованої теми, яка має обмежену кількість концептуальних філософсько-антропологічних досліджень, підтверджується безмежністю площини кінореальності як світу особливого потенціалу в розкритті сенсів буття.

Література:

1. Авєрінцев С. С. Символ / С. С. Авєрінцев. – К. : Дух і Літера, 2001. – С. 155–161.

2. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Естетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 361–373, 409–412.

3. Кожинов В. Не соперничество, а сотворчество / В. Кожинов // Литературная газета. – М. : 1973. – 31 октября. – С. 5–7.

4. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьєркегор. – М. : Республика, 1993. – 99 с.

5. Осанов О. О. Буття з іншим: інтерсубєктивний рівень людського буття / О. Осанов // Сутність та структура людського буття. – Режим доступу : http://www.vladimirpeople.com (16.04.2008).

6. Рикер П. Конфликт интерпретаций / П. Рикер. – М. : Академический проект, 2008. – 704 с.

УДК 392(57.1)

Гавадзин Володимир Васильович,
аспірант кафедри етнології і археології
Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника

КАЛЕНДАРНА ОБРЯДОВІСТЬ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПОЛІ СУЧАСНОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ: РЕГРЕС ЧИ РОЗВИТОК (на матеріалах Гуцульщини)

У статті характеризуються специфічні риси календарної обрядовості гуцулів в рамках сучасної цивілізації. Розглядається вплив на календарну обрядовість таких сучасних процесів, як глобалізація, урбанізація. При цьому звертається увага на ті чинники, які забезпечують життєвість народної обрядовості в сучасних умовах, а саме: історико-культурні аспекти, панування традиції та ритуалу, спосіб життя та господарства, міфологічні вірування та особливості світогляду.

Ключові слова: *календарна обрядовість, сучасна цивілізація, глобалізація, ритуал, традиція.*

In the article are characterized the specific featsures of calendar rites of gutsuls within the limits of modern civilization. It is examined a influence on the calendar rites of such modern processes as globalization, urbanization. Attention applies on those factors which provide vitality of folk rites in modern terms, namely: historical and cultural aspects, dominations of tradition and ritual, regime of life and economy, mythological beliefs and the world outlook.

Keywords: *calendar rites, modern civilization, globalization, ritual, tradition.*

Календарна обрядовість є важливим аспектом духовної культури і водночас нерозривною складовою сучасної цивілізації. У зв'язку з цим варто відзначити, що звичаї та обряди інкорпоровані в систему цивілізаційних зв'язків на основі соціокультурного та історичного компонентів цивілізаційного поступу, оскільки нерозривно пов'язані із сферою життя кожної людини та соціумом як своєрідним базисом реалізації людської потреби в спілкуванні і суспільних зв'язках. Оскільки традиційна календарна обрядовість має особливість відображати етнічне, соціальне, історико-культурне життя людей, то її без застережень потрібно віднести до важливих цивілізаційних компонентів [1, 71]. Отже, в даному контексті не буде помилкою вважати, що обряд – це складний психологічний та світоглядний феномен, через який проявляються фундаментальні вияви сприйняття людиною світу, форми її самореалізації, тож його можна по праву вважати екзистенційною формою буття людини в соціумі. Таке визначення обряду вказує на його вагому роль і в процесі історичного розвитку, і в умовах сучасності, оскільки він торкається як психологічно-емоційної сфери буття суспільства, так і релігійно-культурної.

Місце та роль обряду в сучасних етнокультурних процесах досліджують А. Гоцалюк, Т. Кушерець, Г. Кожолянко, М. Цвілинюк, Л. Бекиров, О. Шевель, Г. Коваль-Фучило.

Мета даної статті – показати характер взаємовідносин традиційної народної культури з такими процесами сучасності, як глобалізація та трансформація, на прикладі календарної обрядовості Гуцульщини, а також висвітлити ті аспекти, що забезпечують збереження первісного початкового укладу народної культури в умовах руйнівного впливу цивілізації.

Повнота обряду відображається в рамках певної території, чи, скоріше, етнографічної групи, оскільки сама по собі обрядовість – це надзвичайно широке поняття, яке характеризується комплексом різноманітних нашарувань, які потрібно розглядати в регіональному зрізі через локальні компоненти. В даному ракурсі, в межах такого регіону, як Гуцульщина, є можливість проаналізувати всю повноту календарної обрядовості у її специфічному вияві, а також показати взаємозв'язок традиційних усталених норм та устроїв з новими віяннями цивілізаційних змін. Такий підхід виправдовує себе у зв'язку з тим, що на сьогоднішній день на Гуцульщині збереглись своєрідні вияви традиційної обрядовості у всій своїй початковій повноті, але, водночас, та ж Гуцульщина є місцем помітного руйнування традиційного пласту народної культури під впливом сучасної цивілізації. Ця тенденція пояснюється й тим, що протягом великого історичного відрізку культурно-побутове середовище Гуцульщини, як і цілого Прикарпаття, було сталим і розвивалось еволюційно, але в останні століття ця українська територія через входження до складу різних держав стала центром звернення їх асиміля-

© Гавадзин В. В., 2010

ційної політики [2, 37]. Однак, суть питання полягає навіть не у змісті цієї політики, а в ступені того впливу, що здійснювався через політичні події на соціокультурний простір Гуцульщини.

Таким чином, цей етнографічний регіон Українських Карпат протягом цілого ХХ ст. зазнавав впливу різних, так би мовити, мікроцивілізаційних світів через культуру та політичний устрій тих держав, які поширювали свій вплив на Карпати, а саме: Польщі, Австрії, Угорщини, Румунії тощо. Але в даному випадку суть питання полягає не в простеженні цих змін в історичному зрізі, що також має важливе місце і наклало свій помітний відбиток, а в характеристиці сучасних процесів у цій сфері. Вже на початку ХХІ ст. Гуцульщина стикнулась із зовсім іншими механізмами впливу на її традиційну обрядовість. Маються на увазі всеосяжні зміни, які почали активно впливати як на цілі спільноти, так і на окремих людей, при цьому видозмінюючи їх стиль життя, орієнтації, уподобання, що призводило поступово до втрати звичних ідентичностей [3, 93]. Ці макрозміни є продуктом розвитку цивілізації, вони продукуються еволюційно, і, що характерно, об'єктивно і неухильно в результаті руху самої цивілізації. До них належить багато елементів, але найважливішими є процеси урбанізації, глобалізації та поширення такого явища, як "масова культура". Загальноприйнятою на сьогодні є думка, що урбанізаційні та глобалізаційні трансформації, ідеологічні викривлення дуже збіднили скарбницю гуманної народної культури, призвели до нівелювання більшості обрядів [4, 208]. Такий погляд є цілком виправданим, оскільки відображає ситуацію в етнокультурному просторі сучасної цивілізації.

Однак, потрібно розглянути і з'ясувати важливе питання: існування календарної обрядовості в рамках сучасної цивілізації – це конфронтація чи необхідне поєднання? Існує думка, що сьогодні ми є свідками скорочення сфери священного, що опиралась на традицію. Це дозволяє зробити висновок про те, що індустріальне суспільство змінювало головним чином засоби виробництва, тоді як постіндустріальне, що охоплює і наші дні, змінює цілі виробництва, тобто культуру [3, 97]. Така тенденція призводить до того, що суспільство і відповідно людина в ньому, поступово виходить із усталеного традиційного укладу функціонування культури через розвиток сучасних технологій, а через це і втрачається своєрідна система зв'язків, що заснована на гармонійній єдності культурної спадщини, сфери особистісного та врегульованих соціальних відносин. І в цьому контексті календарна обрядовість переходить у форму чогось рутинного, віджитого, такого, що втратило свій початковий сенс. Такі процеси не можна характеризувати як негативні, бо вони відображають закономірні зміни, які відбуваються в усіх сферах життя людини і суспільства, і відображають тільки рух цивілізації, який вже можна визначати як регрес чи прогрес, але це інше питання.

Щодо питання поступової втрати елементів священного, сакрального в сучасній обрядовості, то в цьому ключі варто відзначити деякі факти із традиційної культури гуцулів. Наприклад, така характерна особливість календарної обрядовості, як звичай зустрічати в березні початок нового господарського року, коли праматір Земля переходила у весняне рівнодення, все довкілля наповнювалося теплом сонця. Саме тоді збиралися люди у гурти і ходили від хати до хати віншувати, бажали один одному гараздів, здоров'я та достатку, приплоду домашньої худоби [5, 64]. Все це закінчувалося спільною трапезою зі співами, танцями, що свідчило про існування досить сталої традиції, яка передавала сукупність регіональних релігійних та культурних особливостей. Крім того, що деякі обряди відходили повністю, дуже багато з них видозмінювалися, втрачаючи свою ритуальну наповненість та первісну семантику [1, 74]. Приміром, звичай колядування існує і дотепер, але виконується радше для підтримання традиції або як обрядова дія, що носить загальновизнаний характер в рамках певного регіону і міцно пов'язана з культурною ідентичністю. В давній коляді, яка з особливим акцентом виконувалася ще в першій половині ХХ ст., містились оригінальні мотиви космогонічних уявлень, уявлення про творення світу, відтворювались особливості прадавніх і первісних часів, аналізувались символи вогню, води, природних стихій [1, 72].

В рамках сучасної цивілізації багато з названих аспектів вже не відіграють тієї ролі, яку вони мали, наприклад, століття тому. Відбувся поступовий вихід традиційної обрядовості із притаманного їй пласту давніх архаїчних культурних нашарувань, в якому відчувався досвід попередніх поколінь, різноманітні священні приписи, які втілювались у різного роду забобонах, демонологічних віруваннях, народних уявленнях про вищі сили. Тобто, в умовах сучасної цивілізації відбувається поділ традиційної обрядовості на дві сфери: перша відображає її прадавню основу, своєрідний світоглядно-емоційний аспект світосприйняття, комплексне відношення "людина-природа", а друга ввібрала тільки окремі зовнішні елементи багатої календарно-обрядової культури, і для неї характерно дотримання обрядів та звичаїв за усталеним, навіть, механічним принципом, без глибокої орієнтації на їх магічно-смислову сторону. Характерно, що перша сфера поступово відходить у небуття, а в сучасних умовах побутує тільки цей зовнішній, перемінний вияв потужного пласту традиційної обрядовості.

Причин такого явища багато, серед найважливіших – глобалізація та трансформації в народній культурі через соціокультурні процеси в умовах сьогодення [4, 208]. Але водночас постає цікаве питання – чому, незважаючи на такі суттєві зміни в рамках сучасної цивілізації, обряд все ж не зникає з поля культурної діяльності людини і спільноти, не відмирає повністю, хоча для цього є тенденції. Очевидно, в обряді як основі традиційної обрядовості є щось таке, що робить його незамінним у системі культурно-історичних практик людства, у житті окремого людського колективу й окремої особистості [6, 243]. Саме такі специфічні риси календарної обрядовості виступають як невід'ємна частина буття людини в цивілізації. Тому виникає потреба осмислити ті фундаментальні принципи, які забезпечують функціонування календарної обрядовості в умовах сучасної цивілізації.

Першим з таких принципів є історико-культурологічний аспект традиційної обрядовості. Він ґрунтується на тому, що обрядовість виступає складовою частиною духовної культури у зв'язку з тим, що відображає різного роду релігійні уявлення і специфічні риси побутового укладу життя людини [7, 25]. Тобто, обрядовість включена в сучасні соціальні, культурологічні процеси, незважаючи на різні прогресивні тенденції та зміни сучасності. Така її властивість випливає з основних парадигм цивілізаційного поступу, тобто, з історичного і культурологічного аспектів. Отже, можна говорити, що цей принцип яскраво виявляє себе на Гуцульщині з огляду на тяглість соціокультурних процесів. Це простежується в існуванні традиційних форм побуту, способі господарської діяльності, родинному та суспільному устрої, які з плином часу мало змінились [8, 222]. Саме ці обставини сприяють збереженню традиційної основи звичаїв та обрядів. Дослідження структури різдвяно-новорічних обрядів і звичаїв українців Гуцульщини засвідчує, перш за все, органічний зв'язок традиційної культури Карпат з культурою всього українського народу, і, водночас, певні локальні особливості історичного розвитку цього регіону, панування скотарства як основного заняття гуцулів, а також етнокультурні зв'язки з народами Балканського регіону. Все це і забезпечує історико-культурологічний аспект збереження та існування календарної обрядовості в сучасних умовах [1, 73]. Це проявляється зокрема в тому, що на Гуцульщині відносно добре збереглась давня структура різдвяних свят, і це пов'язано з тим, що такі звичаї, як колядування, щедрування ввібрали в себе законсервовані форми культури, які вчені небезпідставно відносять до первісної архаїчності.

Отже, можемо говорити, що такі компоненти культури, як специфічний говір, тип поселень з великою розкиданістю і віддаленістю жител одне від одного, послабленість форм обрядового спілкування через певну ізольованість, загальний характер господарської діяльності, природно-географічні умови, особливості економічного розвитку сприяють збереженню певних етнорегіональних особливостей гуцульської культури [9, 22]. А все це разом дає підгрунтя для підтримання життєздатності народної гуцульської обрядовості в сучасних умовах.

В цьому контексті варто наголосити на специфічності природних умов, оскільки вони є одним з основних чинників, що формують традиційний уклад життя гуцулів. Природа – це не тільки годувальниця, це – материнське лоно, в якому формується не лише фізичний, а й духовний генотип людини й етносу. Саме Карпати, по обидва боки яких проживають гуцули, надають традиційній обрядовості гуцулів своєрідного відтінку та сприяють збереженню давньої основи народного календаря в умовах сучасної цивілізації. Вже доведено, що природно-географічний фактор має важливе значення в етнокультурній традиції українців [10]. Не менш важливим є господарський устрій гуцулів, який виступає стрижнем їхнього традиційного культурного обліку і забезпечує збереження своєрідності як обрядовості, так і взагалі регіональних рис на побутовому рівні. Оскільки в гуцулів найбільш поширеною формою скотарства є відгінне вівчарство, то надзвичайно велике значення мають обряди, пов'язані з першим вигоном на полонину, розпалювання живого вогню – ватри, полонинська трапеза, молитви-заклинання [5, 66]. Ці обряди і сьогодні в загальних рисах зберігають свою первісну основу, хоча частково змінились.

Другим важливим фактором функціонування традиційної обрядовості в умовах сучасної цивілізації є традиція. Завдяки їй система обрядів передається з покоління в покоління, і це сприяє усвідомленню її як своєрідної обрядової традиції. Така традиція виявляє надзвичайну стійкість і життєздатність протягом багатьох історичних періодів. Дуже часто традиція виступає у ширшому значенні як обряд, пов'язується зі сферою священного і входить в саму суть священних текстів, переказів та священної історії, беручи участь у формуванні уявлень про священне начало [6, 241]. Саме це сакралізоване начало виступає невичерпним джерелом життєвого світу самого обряду. Яскравим прикладом цього є святкування Великодніх свят, до яких гуцули готуються заздалегідь: під час Великого посту і, особливо, Страсного тижня. Саме в цей період існує велика кількість магічних застережень як від окремої їжі, так і від вчинення різних дій, в чому чи не найяскравіше проявляється панування традиції, заснованої на деяких міфологічних аспектах. В цьому ракурсі писанки також є втіленням такої обрядової традиції, оскільки

виступають символічним відображенням архаїчного міфологічного компонента. Якщо з'ясовувати причину популярності серед народу Великодня і дотримання давніх звичаїв та обрядів, що його супроводжують, то вона досить проста – "бо так тут заведено з діда-прадіда" або "бо так було з первовіку, і ніхто не має права порушити цієї норми" [11]. Свідченням збереження давньої традиції є звичай, за яким, якщо в родині протягом року хтось відійшов у вічність, то її члени здійснюють на Великдень біля церкви обрядові дії з хлібом за душу померлого. Це вказує на те, що традиція навіть в сучасних умовах сприяє єднанню поколінь і виступає таким чином золотою ниткою, що єднає минуле з майбутнім, і ніхто не має права її розірвати [4, 208]. Саме через обряд відбувається поєднання минулого і майбутнього в сучасному, що так необхідно для самовираження людини в цивілізаційних зв'язках сучасності.

Третім важливим чинником функціонування обрядів сьогодні є ритуал. Особливість будь-якої спільноти та життєдіяльності в ній людини полягає в тому, що, з одного боку, поведінка людини є варіативною і різноманітною, а з іншого – типізованою, тобто підпорядкованою певним нормам. Отже, в цьому плані можна говорити про те, що всі обряди і звичаї у людській культурі є різновидом поведінки, заснованої на певних чітких стереотипах. Вони мають таке велике значення в умовах побутування сучасної календарної обрядовості у зв'язку з тим, що виступають як певний соціальний феномен, в якому втілились і особливості історичного розвитку, і певні світоглядно-емоційні риси. Ці стереотипи мають дві характерні ознаки: масове сприйняття і повторюваність, а засобом їх втілення та вираження виступає ритуал. В умовах сучасної цивілізації ритуал передає своєрідні сакральні зв'язки, одноманітні правила поведінки, спільну пам'ять і спільну картину світу [12, 33]. Саме тому ритуал сприяє збереженню стійких культурних парадигм у сфері духовного життя, при цьому він найменше піддається руйнівним впливам цивілізації. Він пронизує всю обрядовість, але найбільш пов'язаний з календарною, оскільки синтагматичною віссю ритуального тексту культури виступає саме календар. Вже з початку календарного року ритуал проявляється в підготовці до Святого Вечора; звичаях, пов'язаних з ритуальною вечерею, ворожінням на урожай, шлюб, долю; звичаї колядування тощо [1, 73]. Ритуал і обрядовість творять міцний симбіоз, який стає могутнім оплотом всього традиційного в рамках сучасної цивілізації.

Четвертим, і також дуже важливим, чинником включення обряду в сучасні цивілізаційні процеси є його поєднання із релігійною традицією, зокрема християнською. Звісно, що з огляду на життєздатність традиційної календарної обрядовості протягом багатьох поколінь, церква намагалась і частково змушена була прив'язати християнські свята до народних [4, 208]. Наприклад, святкування Коляди, Великодня, Івана Купала прив'язане відповідно до народження та воскресіння Христа, свята Івана Хрестителя. Прадавні вірування разом з християнськими нашаруваннями є головним виразником духовності українців, незмінною рисою сучасної цивілізації. Цей синтез особливо проявляється на Гуцульщині, свідченнями чого є існування специфічних духовних центрів, які своїм корінням сягають давніх святилищ. Це, зокрема, розташований на горі Копілаш Писаний Камінь, біля якого, як і багато років назад, проходять різні ритуальні дійства [5, 66].

Отже, всі ці аспекти та чинники дозволяють говорити, що календарна обрядовість в рамках сучасної цивілізації має важливе значення. Незважаючи на різні закономірні цивілізаційні процеси, такі як урбанізація, глобалізація і зміна традиційного укладу життя, обрядовість і далі функціонує як своєрідна ідеологічно-культурна реальність в житті сучасної людини та соціуму. З одного боку, відбувається конфронтація сучасних цивілізаційних процесів з традиційним укладом календарної обрядовості, а з іншого – вони виступають у міцному зв'язку, що пов'язано багатьма наведеними й охарактеризованими соціокультурними факторами.

Література:

1. Гоцалюк А. Трансформаційні процеси в календарній обрядовості українців в XX – на поч. XXI століття / Алла Гоцалюк // Культура і сучасність. – 2009. – № 2. – С. 71–77.

2. Етнос. Соціум. Культура: регіональний аспект : монографія // В. В. Ґрещук, В. І. Кононенко, М. П. Лесюк, М. І. Паньків та ін. – Київ-Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006. – 315 с.

3. Кушерець Т. Пошук нових індивідуальних та колективних ідентичностей в умовах глобалізації / Тетяна Кушерець // Наукові записки. Національний університет "Острозька академія". Серія Філософія. – 2009. – Вип. 5. – С. 92–101.

4. Кожолянко Г. Від минулого до майбутнього – через духовні традиції / Георгій Кожолянко // Українознавство. – 2007. – № 3. – С. 204–209.

5. Цвілинюк М. Писаний Камінь – святилище наших предків / Микола Цвілинюк // Гуцульський календар. – 2007. – Вип. 12. – С. 64–66.

6. Ятченко В. Обряд як фактор людської екзистенції та консолідації соціальних груп / В. Ятченко // Українознавство. – 2006. – № 2. – С. 240–245.

7. Бекиров Л. С. О регулятивной роли традиции в энокультуре / Л. С. Бекиров // Ученые записки Таврического университета. Серия "Философия. Социология". – 2009. – № 1. – Т. 22. – С. 24–28.

8. Bergner R. In der Marmaros. Ungarische Culturbilder / R. Bergner. – München : Franz, 1885. – 279 s.

9. Kopernicki J. O goralach Russkich w Galicyi / J. Kopernicki. – Krokow : Drukarnya uniwersytetu jagiellonskiego, 1889. – 34 s.

10. Шевель А. О. Етнокультурні традиції ставлення українців до природи / А. О. Шевель // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – 2008. – Т. XXII. – С. 432–447.

11. Пожоджук Д. Великдень у Космачі [Електронний ресурс] / Дмитро Пожоджук // Мій Космач: сайт села Космач. – Режим доступу : http://www.my-kosmach.com.ua/upa-1.htm.

12. Коваль-Фучило Г. Голосіння в контексті похоронного ритуалу / Галина Коваль-Фучило // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 33–44.

УДК 130.2

Кондратюк Леся Сергіївна,
аспірантка Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

ДЗВОНОВА ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті аналізується феномен дзвонової музики. Основна увага приділяється дослідженню дзвона як інструмента, чий звук є сакрального походження. Звідси випливає філолофсько-богословський контекст викладу статті. Дзвін виступає не тільки як музичний інструмент, але й у цілому як особливий феномен духовності.

Ключові слова: *дзвін, духовна музика, сакральність, дзвіниця, християнство.*

The phenomenon of bell music is analyses in the article. Basic attention spares to researching of bell as an instrument, whose sound is sacred origin, the philosophical-theological context of exposition of the article flows out from here. The bell comes forward not only as a musical instrument but also on the whole as the special phenomenon of spirituality.

Keywords: *bell, sacred music, bell tower, Christianity.*

Феномен дзвону та людвісарського мистецтва на сьогодні досліджений недостатньо. Розвідки вітчизняних вчених, таких як Іоланта Чушенко, Валентин Савега, Тарас Ярослава завершуються сподіваннями на майбутнє поглиблене дослідження українського дзвонового мистецтва.

В той час як, на території Європи та Росії створюються культурні товариства, громадські організації, учбові програми та спецкурси, посібники за тематикою дзвонового мистецтва, на Україні мало хто сприймає дзвін як об'єкт дослідження та аналізу. У Великобританії створена особлива лабораторія з дослідження феномену дзвонів, їх акустики, значення, лиття, математичних пропорцій, філософського обґрунтування функцій дзвону. Всі вищеназвані заходи спрямовані на відродження самобутнього дзвонового мистецтва, яке в свою чергу пов'язане не лише з музичними видами та жанрами, а й торкається релігії та філософії культури.

Дослідження феномену дзвону в рамках культурології є актуальним в процесі розвитку національної науки, оскільки розширення цієї області знань є необхідним для здобуття нових уявлень та відомостей про українську самобутню культуру. В Україні дзвін скоріше сприймається як символ літургійного богослужіння, який має певний таємний зміст. Отже, наше дослідження спрямоване на аналіз феномену дзвону та його звучання, сутнісних характеристик, його значення для формування української культури.

Мета дослідження – проаналізувати результати роботи українських дослідників, не лише дослідити особливість дзвону як символу або інструменту, а й спробувати дати його цілісне розуміння. Ми намагались застосовувати нові методи, які дозволяють використовувати та інтегрувати результати досліджень, здобутих у рамках різних наук: мистецтвознавства, історії, культури, які в будь-якому разі є і частинами філософської системи українознавства, але для більш повного аналізу нас також цікавили результати досліджень позицій фізики, акустики та психології. Завдяки цим дослідженням ми маємо можливість краще пояснити феномени, що лежать на перехресті наукових шляхів.

© Кондратюк Л. С., 2010

Дзвін з'явився на території України разом із прийняттям християнства у X ст., але лише в XV ст., коли почали створюватись перші ливарні, починають виготовляти дзвони великих розмірів. До появи дзвонів використовували било, клепало (у російській мові било має назву "кол-о-кол"). Било, клепало, семантрон, агієсидерон – це дерев'яні або металеві полоси різної форми, по яким вдаряли спеціальною колотівкою. У західній традиції бил і клепал не було, а у східній довгий час не знали про дзвони; коли на Заході вже розвивалось ливарне ремесло, на Сході дзвони були заборонені і впроваджувались досить поступово, а їхні функції виконували била, що й до цього часу можна зустріти у деяких грецьких монастирях. Русь запозичила дзвони із Західної Європи, де вони вперше були відлиті у римській провінції Компанії із міді, яка вважалась на той час найкращим матеріалом.

Автор статті "Естетичний і богословсько-літургічний смисл дзвонового дзвону" В. Ільїн розрізняє два види дзвону: перший – західноєвропейський, характерним для якого є те, що дзвони настроєні точно під темперовану сучасну гаму і відтворюють мелодії готових тем. Такі мелодичні фігури В. Ільїн називає гротескно-бароковими, вони створюють враження чогось недоречного, мертвого, фальшивого, штучного і надуманого. "Враження тут аналогічні тим, які виникають при використанні картинно-перспективних засобів в іконописанні" [3]. Для другого стилю характерним є висунення на передній план тембру, ритму і темпу. У "другому стилі" з'являється, власне, сам специфічний тембр дзвону, який зумовлений обертонами. Саме такий особливий обертонний тембр кожного дзвону називають голосом Бога на землі. Дослідник зазначає: "літургічні тексти і стрункий спів по церковним ладам, які супроводжуються дзвоновим шумом ритмів-тембрів, дає картину справжньої ієрархії цінностей. Священство – дух, народ; хор – душа; дзвони – тіло" [3]. Тут можна провести аналогію із розумінням духовної музики у богословсько-літургійній парадигмі. Мається на увазі умовне розмежування музики, яка створюється для мистецтва, для насолоди, і духовної музики божественного і природного походження, "цебто передвизначене богом явище, сповнене не естетично-мистецького, а богонатхненного характеру" [3]. У дзвонарській традиції Заходу домінує інструментальний підхід, зацікавленість музичною стороною, звучання дзвонових ансамблів, карійонів. Стилістика західного мотиву дзвоніння вирізняється рафінованою інструментальною манерою. Об'єктивною підставою цього є перевага великих дзвонових ансамблів і карійонів – це дає можливість музикування на дзвонах. Для дзвонарської традиції Заходу стає характерним виконання мелодій-молитов, гімнів, григоріанського хоралу. Традиція західного дзвонарства репрезентує інструментальний підхід. На Сході дзвонарство як самобутній вид церковного мистецтва передається як усна народна традиція – "із рук в руки". Руські дзвонарі підбирали дзвони з великою відповідальністю. У пошуках співзвучності у дзвоні вибудовувався неповторний для кожної дзвіниці звукоряд зі своїм унікальним набором дзвонів, на якому кожний дзвонар виконував свої єдині мелодичні лінії. В цьому криється особлива варіативність мистецтва дзвоніння у дзвони і його близькість до пісенного фольклору. Сама структура голосів дзвонового набору повторює народний хор. "Імпровізаційність і, як наслідок, варіативність як головні ознаки фольклорного витвору закладені в самій природі дзвонової музики" [3]. Західне дзвонарство – це більш інтелектуальний підхід. Спільним для західного і східного дзвонарства є теологічний характер цього виду мистецтва.

Існують характерні елементи дзвонового мотиву. Їх розрізняють як у східній традиції, так і у західній. У східній традиції склалася розгалужена жанрова система дзвоніння зі своїми внутрішніми різновидами. Вона зумовлена певними призначеннями кожного виду дзвоніння. Як правило, виділяють благовіст, передзвін святковий, передзвін погребальний, дзвони буденні, весільні, святкові, серед яких великі, середні, красні і особлива форма святкового дзвону – тридзвін. Крім перелічених жанрів, дзвоніння доповнюється різними видами регіональних традицій і шкіл.

Перші дзвони не мали свого місця, тому їх часто підвішували на дерева, в арках вхідних дверей, всередині храму, в баштах куполів, на воротах церковної огорожі, на воротах монастирської стіни. Пізніше почали будуватись дзвіниці у вигляді стіни із проміжком, в якому підвішувались дзвони. Починаючи із XVI ст. на Русі з'являються багатоступеневі башти з конусним або купольним дахом, під яким знаходились дзвони. Спочатку дзвіниці будувались окремо поряд із храмом, пізніше почали будуватись храми із вбудованими дзвіницями, проте зберігається традиція і окремо побудованих дзвіниць. Появу окремих дзвіниць зумовила можливість виготовляти великі звучні дзвони, які було чутно на велику відстань. "Духовно дзвіниця може символізувати і гору, з якої Господь благовістив Євангеліє, і щоглу корабля, де знаходиться спостерігач, котрий попереджає про небезпеку або наближення до довгоочікуваної цілі плавання, і вершину земної історії людства, на якій прозвучить архангельська труба, яка сповістить про Христа прийдешнього і початок вічного життя" [8, 247].

Якщо заглибитися у сутність походження дзвіниці, то можна стверджувати, що архітектурна першооснова дзвіниці народилась з храмового Ківорію Єрусалиму. У християнській археології під назвою "ківорій" розуміється влаштоване над престолом покриття – округле чи куполоподібне, утве-

рджене на декількох колонах або стовпах. Символіка купольного завершення означає "зовнішнє покриття світу", що має глибоке онтологічне підгрунтя. "Зовнішнє покриття світу" означає теологічну субстанцію Музичної душі Всесвіту, яка "простягається від середини до країв світу і вкриває світ ззовні". У традиції сакрального мистецтва "купольне покриття" є однією з форм зображення "видимого і невидимого бога".

Ківорій порівнюють з небом і навіть так його називають – "небо". Ківорій як посудина спочатку мала форму чаші, дещо пізніше з'явилась форма у вигляді голуба. У готичних церквах ківорій здебільшого зустрічається у формі чаші, проте великого розповсюдження також отримала форма маленької башти.

В основі ківорію і храмової споруди – чотири стовпи. Чотиристовпна основа ківорію – це фундамент початкового кола, яке не має кінця. Це "чотири Євангелісти, чотири стовпи світла і чотири доброчинності від Євангелія навчайтеся…ібо чотири частини світу суть: Схід, Захід, Північ і Південь; і четверочастно круг літу вінчається: весною, літом, осінню, зимою…". Наведена цитата взята із напису на Воскресенському дзвоні Новоєрусалимського монастиря в Москві, відлитому у 1658 р. Унікальність цього напису в тому, що символічне значення дзвону розширюється від "початкового кола" з "чотиристовпною основою світу" аж до "звукогласного сходження Святого Духа", з чим порівнюється звучання дзвону.

Дзвіниця є символом вічності, свідком вищого буття. Одним із елементів дзвініці є голосники, тобто отвори для звучання. Вони ж – очниці, слухові вікна, слухові пройми. Очниця – "Всевидяще око", символ Духа Святого – це звукове вікно дзвону, що веде у небесний світ. Очниця як вікно, що з'єднує з небесним буттям, відома як символ у стародавніх релігійних уявленнях. Очниця у стародавніх культових спорудах візантійського періоду та часів хрестових походів (стародавня церква, крипта чи печера) була знаком єдності з небесним буттям.

Символіка дзвініці прирівнюється до символіки Скелі, в якій живе чудодійна міць. Ідея дзвініці – це злет в височінь, повна зреченість від земного буття. Вхід на дзвіницю – це вхід через "ворота смирення", в які можна увійти тільки змирившись "аж до смерті". Сходи, що ведуть до ярусів із дзвонами – це символ "сходів, що ведуть до неба". Це сходинки, якими людина проходить від народження до смерті. Аркади голосників – це вихід для душі у вічне небесне буття. Купольне завершення дзвініці – це голос неба, що звучить – "грому небесного".

Своєю зовнішньою формою сам дзвін також нагадує купол або покриття ківорію. Купольне завершення, як відомо, містить в собі глибокий теологічний символ – субстанцію Всесвіту, яка наче вкриває його ззовні. У характеристиці дзвонового звучання домінують квінта і октави, інтервали, котрі в філософії неоплатонізму несуть глибоке символічне значення чистоти звуку, його істинності. Дзвін як музичний інструмент є "прекрасною формою природи, яка переводиться в одухотворену форму мистецтва" [8, 30]. Ця одухотвореність переростає межі самобутності до високого почуття творчості новаторства. К. Сараджев, відомий російський музикант, вчений, філософ, вперше в історії музичної думки розділяє музику на два напрями: академічну музику та дзвонову на високому професійному рівні.

Церковний дзвін є символом духовності. Едвард Вільям стверджує, що архітектура храму символізує молитву в камені, іконописання – молитву у фарбах, а дзвін – молитву у звуці. Так, В. Ільїн пише: "музикально-метафізичне завдання дзвонів зводиться до максимального одухотворення неорганічної матерії, вищим типом якої є метал. Тут максимально проявляється ідея Платона про неорганічну матерію. Це "справжнє" звучання дзвону не має нічого спільного із манекеном співаючих карійонів. І оживлена…фігура дзвонового дзвону, наповнена своєрідною важливою святковістю, – це відповідь неорганічної матерії на божественний поклик. Це – софійність матерії, що звучить. Матерія бере участь у божественній службі своїми фізичними коливаннями і хвилюваннями повітря, організованим гармонічним шумом ритмів-тембрів. Тембр, як відомо, обумовлений обертонами. У дзвонах обертони звучать надзвичайно голосно, і внаслідок цього створюють не тільки відповідний тембр, але й характерні обертоні дисонуючі гармонії…вага, розмір та інші фактори дають різноманітні комбінації обертонів, при цьому зберігаючи головні тони" [3].

Перші спроби наукового обґрунтування конструкції, профілю, ваги, складу металу дзвонів відносять до VIII століття. В X ст. чернець-бенедиктинець Теофіл науково обґрунтував принцип виготовлення і будови дзвонів. Усі його вироби ілюстративно представлені у збірнику "Теофільські дзвони", який виданий орденом бенедиктинців. Всі дзвони, які досліджував Теофіл, мали свої імена у історії дзвонарства.

Українська дослідниця феноменології дзвону Іоланта Чушенко називає звук дзвону абсолютом, безкінечною духовною першоосновою звучання Всесвіту, синонімом божества. Схожі погляди на звуковий простір ми зустрічаємо у Піфагора, Северина Боеція, пізніше з'являються схожі думки у

німецького дослідника, філософа Г. Кайзера. Ґрунтуючись на дослідженнях цих філософів, такі науковці, як Е. Курт, Г Ріман, Г. Гельмгольц розробили цілі музичні теорії акустики та психоакустики.

Спираючись на вчення піфагорійців, Г. Кайзер створив науку про "Небесну гармонію" ("Musica mundana"). Він розрізняє семисходову шкалу звучання. Виникнення цих тонів та їх послідовність Г. Кайзер виводить із звучання небесного простору: "вони є чутними в постійно рухливому небесному тілі" [8, 203]. Семиступеневий звукоряд залежить від руху планет, кожна з яких має свій визначений музичний тон. Теорія коливань започатковується в природі – найменше число коливань дорівнює найменшому ходу планет. Отже, за Г. Кайзером, музика починається у Всесвіті: Місяць, Меркурій, Венера, Сонце, Марс, Юпітер, Сатурн – цей звукоряд відтворює встановлену Богом музичну ієрархію Всесвіту. Внаслідок траєкторії руху цих планет і їх взаємодії створюються частотні тони простору, в яких також присутній свій порядок утворення. Рух планет має встановлений напрям, точне повернення в початковий стан і повторення. Суть винаходу Г. Кайзера полягає у тому, що є центральна звукова лінія – місце перетину всіх похідних. Вона розглядається як початкова субстанція звучання, як Абсолют, як початок метафізики звуку. Усі частотні тони макрокосмосу і мікрокосмосу, що утворюються навколо центральної звукової лінії, мають свою визначеність, у якій виявляється їх Божественна сутність.

Феномен дзвону також вивчав К. Сараджев. Він був прибічником музично-математичної теорії Піфагора, бачив у звучанні дзвону музичний абсолют. Він виділяє дзвін серед усіх музичних інструментів, створених руками людини. На думку К. Сараджева, "дзвін є чимось зовсім іншим від решти музичних інструментів. У дзвін входить найвища складність поєднання звуків… Дзвін дає нам весь музичний абсолют, посвячує нас у найвищу теорію Музики" [7, 36]. Емпіричним шляхом вчений доходить до розкриття високої істини призначення музики дзвону. Він називає тон дзвону живим вогняним ядром, з якого розсіюється його нескінченна гармонізація, співзвуччя тембрів. У праці "Музика-Дзвін" К. Сараджев використовує терміни "гармонізація дзвону", "дзвонова атмосфера", "індивідуальні спектри дзвонового звучання". У рукописах К. Сараджева постійно наголошується на особливому феномені дзвонового звуку – це наче вогняний згусток енергії. Він пише: "Око одночасно сяє і бачить. В одному образі злиті око, сонце, зір і світло. У цьому і ховаються основні і разом з тим неусвідомлені істини донаукової або позанаукової оптики. Відомий всім давній релігійний символ "всевидяче око", який має вигляд ока, оточеного променями. У єгипетських міфах також згадується про зв'язок ока і сонця. У фінському гімні під очима Бога розуміється Сонце і Місяць" [7, 14]. Сьогодні ці поняття дещо трансформовані. Так, наприклад, Б. Асаф'єв у своїй інтонаційній теорії говорить про "ритмо-тембровий" феномен звучання дзвону, "мелос тембрових комплексів" тощо [1].

"Дзвонова гармонізація" – головний закон буття звуку дзвону. "Гармонізацій" існує нескінченне число. Кожна з них творить форму, яких теж нескінченність. "Дзвонова гармонізація" включає сукупність ритму, темпу, відтінків, гармонії, інструментування. Під цим поняттям К. Сараджев розуміє "зміни тембрів, які утворюються з дзвонового тону" [7, 41]. Висловлювання К. Сараджева про звук дзвону як "живе вогняне ядро", яке розсіюється тембровими спектрами, подібними до різноманітних форм мережива, збігається із науковими висновками дослідників музичної акустики.

У своїй праці К. Сараджев використовує ще один термін – "метафізика дзвонового тону", під ним він розуміє певну спорідненість між живописним баченням дзвонового тону, символікою поетичного виразу та редукціями художнього бачення і сприйняття. На деякому рівні такий процес можна спостерігати за умов "вимкненої свідомості". Не завжди вдається розрізнити ознаки зовнішнього світобачення і суб'єктивних переживань. Це свого роду редукція сприйняття сприйняття. Так, академік С. Вавилов вводить поняття "оптика дітей і поетів" на рівні феноменології сприйняття геніїв. "Вона живе поряд із свідомістю. Із наукою, не втручаючись в них, і, разом із тим, певним чином впливає і на науку" [2, 20]. Феноменологія слухання і сприйняття художньої палітри дзвонового звуку – рідкісне та унікальне явище гіперсинестезії слуху. Проводячи аналогії звукової синопсії з образотворчим мистецтвом, процес "бачення" художника проходить певні редукції зору. За словами І. Чушенко, ""поетична оптика" є найтоншою стихією митця, яка є останньою межею матеріального буття. Увага до "палітри" відголосу звукового тону підносить емоційну семантику художньої барви в ранг самостійного виразу" [8, 139].

З праць теоретиків минулого відома концепція allsound music – всезвукової музики, в яку входить звучання планет, частотних тонів, призвуків, шумів природи. Ця концепція знайшла чимало прихильників своїх постулатів. Академік С. Вавилов сформулював вчення "про зрячі промені", головною парадигмою якого було те, що "звук і світло є ототожненими поняттями" [2, 11]. Оптична музика наповнює купол Всесвіту. В ієрархії звучностей створюється музична тканина з гармонії природних явищ. Серед всіх музичних інструментів в неї органічно вливається тільки дзвін своїм феноменом обертонових спектрів. У дзвоні, як ми зазначали, обертони звучать дуже голосно; як своєю зовнішньою формою, так і на рівні звукових частот, дзвін наслідує оптичну музику Всесвіту.

Звуковий символ дзвону – це звук ангельської труби, яка скликає на Божий Суд. Тихі звуки била символізують тихі промови пророків, а звук дзвону символізує Благу Вість Євангелія.

Дзвонарство гостро підкреслює засадничі Богословські лінії у християнському Богослужінні. У дзвонарстві не може бути фальсифікації. Тому дзвін повинен звучати лише в установленому моменті Богослужіння. Важливо пам'ятати, що, окрім правил дзвоніння, над дзвоном звершується Чин благословення і освячення та особливий Чин посвячення у дзвонарі.

Відомо чимало ритуальних форм, які розвивались в лоні християнського культу. Вони містять у собі внутрішній зв'язок з різними його видами, що є властиві різним конфесіям. Проте існуючий катехизм дзвонарства має яскраво виражений теологічний характер і є тим фундаментом, що підсилює літургійну символіку. Цей катехизм не може бути сприйнятий однобічно, лише з інтелектуалістичного боку як спосіб навчання дзвонінню. Необхідно зважати і наголошувати на глибокому теологічному дусі, його глибині та динаміці.

В християнській традиції дзвін дзвонів завжди був пов'язаний із благодатною силою освячення навколишнього середовища і очищення його від влади пітьми. Дзвони повинні були розширювати межі храму до границь чутності їх звучання. Ще одним маловідомим аспектом дзвонарства є таємничий вплив дзвону на людину та предмети її вжитку. Ми дещо згадували про це, але хотіли б зупинитись детальніше.

Релігійна музика дає відчуття спокою, відновлення душевної врівноваженості. В середні віки під час епідемії чуми у містах не перестаючи дзвонили у дзвони. Вважалось, що вони допоможуть впоратись із цією хворобою. Той же ефект створював хоровий спів під час постійних молебнів. Уже в наш час експериментальним шляхом було доведено, що активність мікробів, котрі потрапили під вплив дзвонів і піснеспіву знижується на 40 %. Свята вода стає такою теж не стільки через іони срібла, коли в неї окунають хрест, а через спів молебну та дзвін дзвону.

Про те, що дзвоном можна знищувати мікроби та бактерії, виганяти гризунів на Русі знали давно, але тільки тепер вчені встановили, що відбувається таке "чудо" через ультразвуки, які видає дзвін. За допомогою дзвонів можна також створювати бажаний настрій, що і робиться під час Богослужіння. Малодослідженим є вплив дзвону багатьох дзвонів, оскільки "голос дзвіниці із декількох дзвонів є цілою атмосферою звуків, часто важко передбачуваною через складну взаємодію окремих спектрів" [8, 113].

Щоб зрозуміти і пояснити сутність дзвонової субстанції, необхідно глибоко вивчати традиції попередників та механізм дзвонових карійонів. Потрібно детально дослідити дзвін з точки зору історії, теології та акустики, частини фізики, що вивчає феномен звуку. Звук дзвону акустикою пояснюється через поняття "інтерференція хвилі". Після короткого удару по дзвону триває довгий поголос обертонів дзвонового тону. Фізичні процеси, які відбуваються у дзвоні, досить складні, для кращого їх розуміння варто звернутись до аналогії світлової хвилі. Довга інтерференція дзвонового звуку викликає асоціацію в кольорі. Наприклад, послаблення звукової хвилі викликає розсіювання світлової інтенсивності і насиченості, яка в свою чергу пов'язана із напруженістю звукової хвилі. В лабораторії дзвонової акустики дослідили, що звукова хвиля, котра розходиться, випромінюється у формі хреста, окрім того, під час дзвону сам дзвін може стягуватися і розтягуватися. Щодо виготовлення дзвону важливим є матеріал сплаву, класичний склад якого – вісімдесят відсотків міді та двадцять – олова. Для поліпшення звукових властивостей додавали дорогоцінні метали – золото, срібло, платину. У міді природно вже міститься невеликий відсоток срібла, тому вважали, що його додавання покращить звук, проте, як доводять сучасні дослідження, дорогоцінні метали лише псують звук дзвонів.

Для розуміння особливості дзвону треба звернутись до процесу утворення його звуку, тому що саме він надає дзвонам їхньої винятковості. Звуки є найпершою ознакою різнорідних рухів: природних процесів, механічних предметних переміщень, активності живих істот і самої людини. Вони є коливальними рухами, які сприймаються органами слуху людини або фіксуються спеціальними пристроями.

Окремий звук, проспіваний чи зіграний на інструменті, переданий однією нотою в музичному письмі, тільки здається нам однорідним і внутрішньо нерозчленованим, простим як "одиниця" предметом. Проте, це не зовсім слушне й відповідне до природи звуку уявлення.

Звернемось до аналогії: "сонячний промінь у темряві уявляється нам білим, хоч насправді він складається з семи основних кольорів і багатьох перехідних відтінків. Так само і звук, який уявляється нам простим і однорідним, містить у собі цілий спектр коливань різної частоти та гучності. У цей спектр звукового процесу входять передовсім натуральні призвуки, різні часткові тони. Якщо їхні часткові тони кратні до частоти основного (найнижчого) тону, їх називають гармоніками чи обертонами" [9, 53]. Мікропроцес звуку можна побачити на рис. 1.

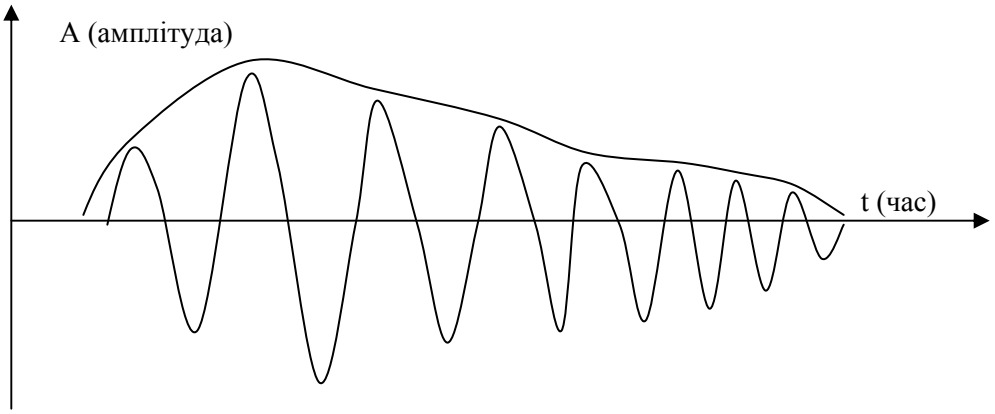
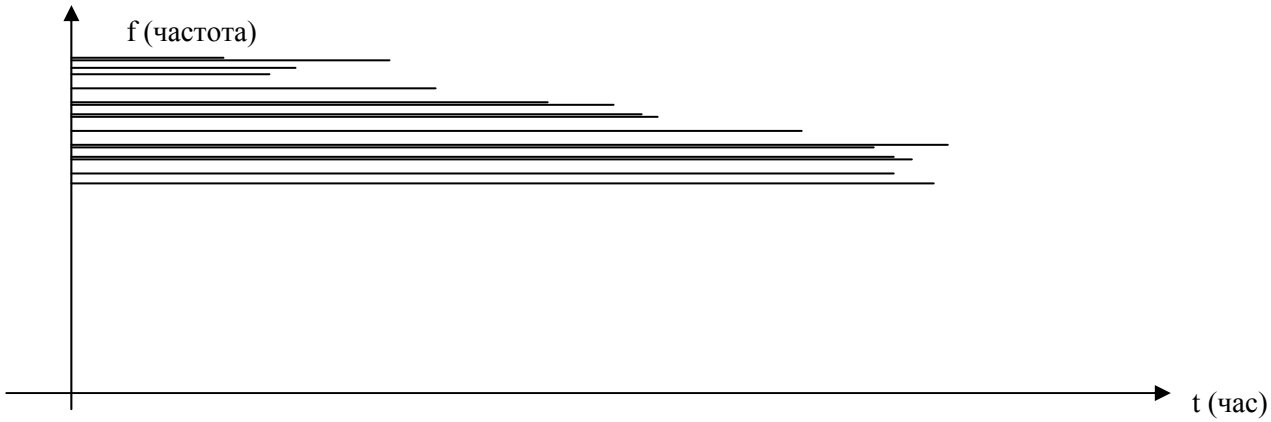


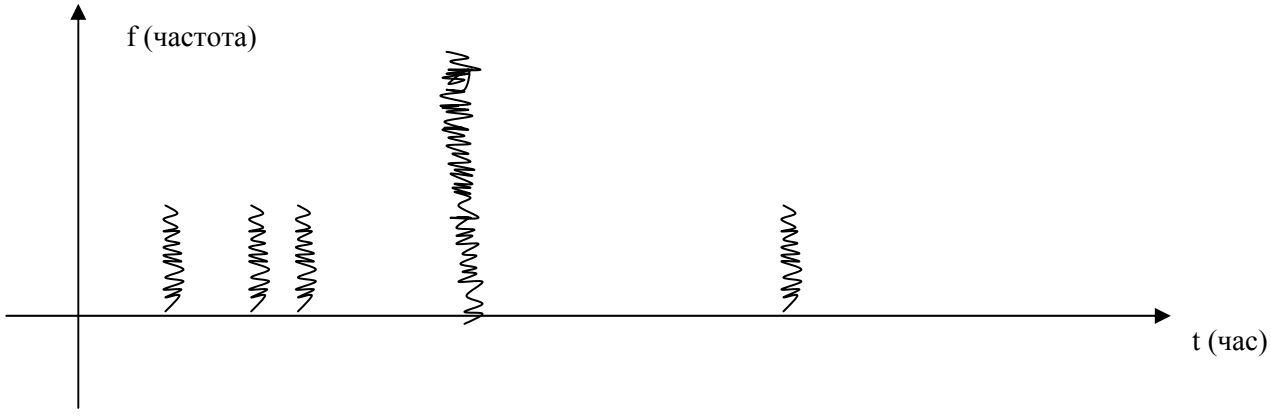
Рис. 1 Мікропроцес звуку

Процес зміни гучнісних і частотних властивостей окремого звука, що визначає його часову структуру, можна умовно розділити на три фази: перша – атака звука, друга – серединна фаза коливань, третя – згасання звука. Особливо важливою для сприйняття якості звучання є серединна фаза мікропроцесу звука. Якщо спектр звука має обертони, то саме серединна фаза визначає, чи буде він сприйнятий як тон, або ж як шум. Якщо серединна фаза мікропроцесу недовготривала і нестабільна, то звук сприймається як шум. Якщо ж у часовому спектрі звучання будуть міститися періодичні коливання, то людський слух зможе оцінити таке звучання як тон, тобто звук правильний, організований, якісно відмінний від шуму. Передусім музика віддає перевагу правильним, організованим і, мабуть, через те, чуттєво приємним звукам, а саме – звукам, певної висоти, або, інакше кажучи, – тонам.

Схеми на рис. 2 (динамічні спектрограми) відбивають структуру процесу різних за походженням одиничних звуків. Це дає можливість порівняти серединну фазу тону і шуму.



а) звук струни фортепіано



б) звук пострілу із рушниці

Рис. 2. Динамічні спектрограми звуку.

Ми у свою чергу можемо наочно переконатись у тому, що звук фортепіанної струни не тільки має гармонічний частотний спектр, а й характеризується закономірною зміною цього спектра – швидко згасаючими високими призвуками й відносною постійністю низьких частотних компонентів. Звук пострілу, який має суцільний спектр частот, відзначається майже миттєвим згасанням усіх частотних складових. Як бачимо, вловити серединну фазу в цьому випадку неможливо для нас. Особливість звуку дзвону у тому, що його обертони або гармоніки, звучать майже на рівні з основним тоном, і їх існує величезна кількість, тому автор вище згаданої цитати вживає термін дисонуючі обертони, оскільки не всі з них можна визначити як тони. У цьому й полягає складність створити певний приємний для слуху і правильний підбір дзвонів, яких повинно бути як мінімум п’ять на дзвіниці. Ще однією специфічною характеристикою дзвонів є здатність видавати ультра- та інфразвуки, що зумовлено тією ж великою кількістю обертонів.

Звук, який складається із постійної взаємодії частотних тонів, викликає в редукції слуху певні відтінки-асоціації його бачення в кольорі. Відомо, що основи акустики звуку були сформульовані ще Піфагором, для якого звучання існувало лише як вияв божественності. Він вводить поняття "істинний слух", який потенційно закладений у природі кожної людини, саме він відкриває звучання живої природи, ключ до її пізнання. Про істинно унікальний слух згадує і музикознавець, композитор К. Сараджев: "Істинний слух – це здатність чути всім єством звук, що створюється не тільки тим предметом, що коливається, а взагалі будь-якою річчю. Для істинного слуху границь звуку не існує, як немає границі у космосі" [43].

Дзвонове звучання містить в собі потенціал поколінь, з якими ми втратили зв’язок. Для минулих поколінь дзвін був наділений Божественною силою. У середньовічному місті дзвін скликав на роботу і сповіщав про закінчення робочого дня. Коли Львів був під Магдебурзьким правом, існував такий закон: мешканці, які жили неподалік від ратуші і до них доносився звук дзвону, звільнялись від сплати податку. Дзвонове звучання супроводжувало наших предків у всьому, навіть у випіканні хлібу. В історії відомі фармацевтичні дзвони. Це спеціальні дзвони, якими користувались монахи під час виготовлення ліків. Існував певний регламент, коли, як і скільки дзвонити. Розрізнялись звукові сигнали, коли в ліки додавали олію, воду, настої з різноманітних трав. Такий регламент дзвоніння обговорювався теологами на спеціальних зібраннях.

Зважаючи на процес історичного розвитку та впровадження церковної музики та релігійності на території України взагалі, то зв’язок і вплив фольклору на дзвоніння, піснеспіви є цілим пластом знань про особливості національної культурної свідомості та культури, який ще недостатньо досліджений і проаналізований. Колись на дзвонах, наприклад, виконували ритмічні коліна молитов "Благодать Святого Духа…", "Свят, Свят, Свят, Господь Бог…" та інші. Слід повернути нашим сучасникам цю культуру, її багаті духовні джерела. У ній криється духовний потенціал нації. У формування і розвиток традицій неоціненний внесок зробили ті особливі люди, котрі демонстрували своє мистецтво на дзвіницях.

Література:

1. Астафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Астафьев Б. – М. : Изд-во Академии Наук, 1957.

2. Вавилов С. Глаз и Солнце. О теплом и холодном свете / Вавилов А. – М. : Изд. академии наук СССР, 1961.

3. Ильин В. Н. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона / Ильин В. Н. – Париж, 1930.

4. Савега В. Благовест: История колоколов, колокольного литья, колоколен и колокольной бронзы / Савега В. – Днепропетровск : Пороги, 2000.– 460 с.

5. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика. Філософська екзегеза і текстологія з виданням грецького тексту. Апокаліпсис Богородиці / Сирцова О. – К. : Пульсари, 2000. – 127 с.

6. Христианство : энциклопедический словарь. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1993. – С. 729.

7. Цветаева А. И. Мастер волшебного звона / Цветаева А. И., Сараджев Н. К. – М. : Музыка. 1988. – 109 с.

8. Чушенко Іоланта-Анна. Феноменологія дзвону / Чушенко І.-А.. – Львів : Край, 2007. – 272 с., з іл.

9. Шип С. Музична форма від звуку до стилю / С. Шип. – Заповіт, 1988. – 367 с.

10. Bell Tones and Tuning // The encyclopedia Britannica. – London-New York, 1926. – S. 688.

11. D. Forstner OSB Swiat syinboliki Chrzeбdjanskiej / D. Forstner. – Inst. WVd. PAX, Warszawa, 1990. – S. 41

УДК 115.4:130.2"19/20"

Луценко Оксана Миколаївна,
аспірантка кафедри культурології
Національного педагогічного
університету ім. М. П. Драгоманова

ПОСТМОДЕРНІЗМ: ПОСТ- ЧИ ПРОТОІСТОРІЯ. МЕТАМОРФОЗИ ХРОНОТОПУ

Глибокі трансформаційні процеси сучасності спонукають багатьох вчених і філософів говорити про новий етап розвитку суспільства – інформаційно-техногенну цивілізацію. Сутність цього переходу розкривається автором через суттєві зміни часово-просторових координат та в умовах появи нових феноменів: зрощення людини і техніки, мозку і всесвіту, реального та віртуального, повсякденного і трансцендентального.

Ключові слова: *постмодернізм, віртуальна реальність, хронотоп, сучасні наукові технології, глобальний простір, інтелектульно-інформаційне поле.*

There are deep transforming processes in contemporary society that unite the real and the virtual, the technique and the man, the brain and the universe, the profane and the transcendent and which provoke many scientists and philosophers to write about the new epoch after the culture of Postmodernism. This trend is described by the author in time- and space- coordinates, through the concept of chronotope.

Keywords: *postmodernism, virtual reality, chronotope, contemporary scientific technologies, global space, intellectually-informational field.*

Поняття хронотопу в культурі ХХ століття тісно пов’язано з категорією історії. Ще менш, ніж півстоліття тому, історію продовжували сприймати у перевірений поколіннями спосіб як процес-послідовність чи то як прогрес, що має дійти до логічного завершення, чи то як регрес, що остаточно віддаляє людство від "золотого віку". При цьому сучасність сприймалася лише як коротка мить переходу між вже об’єктивованим минулим і ще не сформованим майбутнім.

Постмодернізм як явище культури і як світоглядна модель в умовах масового суспільства, маючи своїми витоками суб’єктивний європейський нігілізм (найяскравіший представник – Ніцше), але і цілком об’єктивні біди ХХ століття (війни, природні, екологічні катастрофи, тоталітаризм, нарешті, переживання вичерпаності всіх форм соціального досвіду) перегорнув традиційні погляди на історію. Символічно ставлення до неї показав Теодор Адорно своєю тезою: "після Освенціму історії прийшов кінець", бо вона вже більше не може задавати зразки поведінки людей. У той же час ідея відкритого Майбутнього в рамках історизму – Майбутнього як екрану для проекції наших найоптимістичніших індивідуальних і колективних надій – тепер конкурує з відчуттям, що це Майбутнє небезпечно і недосяжно.

Натомість постала категорія Теперішнього, яку щоразу прокручують крізь екран культури, але яку так і не вдається пережити як буття-реальність. Приклад – стомлений Фауст (з однойменного твору Гете) на рубежі свого земного мандрування. Сучасний філософ М. Епштейн називає його прообразом людини постмодернізму, яка спочатку нічим не може вгамувати спрагу за безкінечним – тим, що виходить за межі часу, – а потім готова здатися на милість останньої миті, позбавленої субстанції, – бо в ній є лише "гра мінливих тіней".

Цей принцип перенесено і в естетику: у кінематограф постмодернізму, а потім і в телебачення загалом проникає і стає улюбленим ефект: ледве виникає один образ, як його вже змінює інший (ефект автомобіліста, пішоходу в гущі транспортного потоку сучасного міста). Так постає мистецтво, яке вже не "стверджує" світ, а порушує його очевидність, викликає захоплення фактом незначним, таким, що нічого не значить, зрештою, стикає нас з фактом екзистенційного досвіду неспокою: світ ні до чого не відсилає, він позбавлений значимості. Йдеться про досвід загубленості, причому естетичний досвід спрямований на те, щоб зробити цю загубленість, відчуженість постійною. Це спричинило розмови про те, що слід говорити навіть не про постмодерністську картину світу, а радше про постмодерністську чуттєвість: специфічне відчуття світу як хаосу, позбавленого причинно-наслідкових зв’язків, часової перспективи, ціннісних орієнтирів. Тобто йдеться про область, де на перший план виходить не раціональна, логічно оформлена рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо відчута реакція сучасної людини на навколишній світ. Утім, вже не така, яку виказував модерністський твір, наприк-

© Луценко О. М., 2010

лад, картина Е. Мунка "Крик": ті поняття тривоги і відчуженості вже не доцільні в рамках постмодернізму. Замість трагічної самотності, індивідуального бунту, безумства ван-гогівського типу, замість відчуження суб'єкту, – його розпадіння ("смерть самого суб'єкту"). А це означає кінець індивідуального стилю, угасання афекту, зокрема, щезання величезного пласту модерністської тематики часу, часовості, пам'яті.

Ці приклади порушують тему іншого глобального зламу у світогляді: до XX століття категорія Ідеалу, до якого треба прямувати, визначала напрямок історії. Причому ідеалу, який би виходив за межі людського існування, як і за межі даного нам часу, – чи то через зусилля людського Духу, чи то через Одкровення, чи то, зрештою, через архаїчне наслідування дій Богів і міфічних Першопредків. Людина намагалася "піднятися" над власною обмеженістю, і цей пафос (часом героїчний, часом трагічний) визначав людські спрямування і культуру загалом. У культурі постмодернізму і ця категорія піддається радикальному – навіть не запереченню, а розсіюванню в грі означаємих. Будь-який текст стає "двозначним і темним" в процесі його деконструкції, і єдине, що не викликає сумнівів, – це поняття пустоти, метафізика відсутності, вічної відстрочки. Час, зрозумілий як відстрочка, виявляється відстрочкою самого часу. Безкінечність, з якою зі смертю Бога" забрано момент Трансценденції, прориву в Інше, набула рис самототожності, яка вічно уходить від себе і настигає себе, бо їй нікуди уходити, оскільки шлях, відкритий пророками іншого царства, для неї відрізаний.

Та чи лише стомленістю від драм і трагедій історії і повнотою соціального досвіду можна пояснити появу епохи Постмодернізму? І як далеко і довго простягається модель хронотопу цієї культури?

Цікавим є дослідження на цю тему російсько-американського філософа М. Епштейна, який пише, що до ідеї "кінця" людство прийшло не вперше. Подібна атмосфера настроїв і відчуттів "Fin de siicle", зокрема, була в останні десятиліття XIX ст., не просто "кінця віку", але "часу кінця" – стан стомленості, безнадійності, імморалізму, неврастенії, витонченого розпаду, зачарованості хворобою і смертю. В останні десятиліття XX століття атмосфера fin de siicle повторилася, але замість витонченого розпаду, сп'яніння хворобою і загибеллю, – скептико-гедоністичне відчуття завершеності й вичерпаності всіх культурних і соціальних форм: залишається лише грати ними, по-новому поєднувати, повторювати – "вже у лапках" – те, що було висловлене іншими. Наприкінці XX століття знову головує тема кінця: Нового часу і Просвітництва, історії і прогресу, ідеології й раціоналізму, суб'єктивності й об'єктивності. Після авангарду й реалізму, після індустріалізму й комунізму, після ідеології й тотальних дискурсів, після колоніалізму й комунізму… Смерть Бога, оголошена Ніцше наприкінці XIX століття, відгукнулася в кінці XX століття серією смертей і самовбивств: смерть автора, людини, реальності, істини.

У іншому розділі своєї роботи – "Пролог до воскресіння часу" – М. Епштейн говорить і про іншу смерть – смерть часу як такого, те, що він називає "хроноцидом". Є три основні форми хроноциду. Перша – це утопічна одержимість майбутнім: "щастя майбутніх поколінь", реалізовуване через революції, ідейне вбивство минулого заради абстрактного майбутнього, що обертається вбивством не лише часу, а й цілих народів, станів, класів, яких залишали в минулому, бо вони не гідні майбутнього. Друга форма "вбивства часу" – це велика одержимість минулим: "Велику Традицію", забуту в ході тисячоліть, треба звільнити від гнилих нашарувань псевдопрогресу; все, що приніс Новий час, та й сама властивість новизни, повинно згоріти в спокутувальній пожежі останньої революції. Нарешті, третій вид хроноциду – це постмодерна завороженість теперішнім: "щезнення часу в синхронічній грі означаючих", захоронення часу під приводом його збереження і увіковічення в нескінченних повторах і відстрочках.

З чого ж, запитує автор, може початися процес воскресіння часу? "Те, що померло першим, першим і повинно воскреснути. Всі катастрофічні "потрясіння" в картині світу почалися з відриву майбутнього, забраного з ходу історії і піднесеного на п'єдестал, як кровожерний ідол… Зараз, на рубежі віків і тисячоліть, в першу чергу, треба відновити довіру до майбутнього, вправити його як звихнений суглоб, у живий зв'язок часів" [8,91].

Таким чином, за М. Епштейном, постмодернізм закінчується тоді, коли вичерпується світовідчуття "пост", світовідчуття "кінця". Знову перед людиною відкривається простір майбутнього, а отже, знов, мета, ідеали чи принаймні цілепокладання. Для цього повинні бути певні оптимістичні фактори культурогенезу: речі знову повинні набути цінності і смислу. Цього разу в ролі нового витка чи чинника культурогенезу виступає не суспільний устрій (як скажімо, нову картину світу визначив грецький поліс), не релігія (як це було в середні віки, але й перед цим – в давній архаїці, де все пояснювалося дією божественних сил), не естетика, як це мало місце в Європейському Гуманізмі, навіть не економіка (зародження вільного підприємництва, віра в практичний розум) Нового часу. Цього разу історію визначає техніка. Причому не так сама техніка, як зрощення цієї техніки з людиною. Невидима досі мутація, що й уможливила відкриття нових горизонтів розвитку. Все більше філософів,

культурологів пишуть про початок нової ери, найімовірнішим проектом якої, виходячи з останніх відкриттів наук, буде зрощення реальності і віртуальності, мозку і всесвіту, техніки і органіки, створення мислячих машин, доведення всіх буттєвих процесів до швидкості думки. За кожним "пост" виростає своє "прото".

В електронно-інформаційно-віртуальних полях може змінитися і сам образ людини, зливаючись обрисами то з всемогутнім богом, то з розумною машиною. "Ніколи ще реальність не була такою принадною в руках людини... Але, як писав С. К'єркегор, страх народжується з переживання ніщо, і людина, навчившись творити з нічого і руйнувати реальність, боїться того ніщо, яке в ній самій. Ми занадто багато можемо – і тому боїмося самих себе, боїмося опинитися в рабстві у своїх бажань і творінь, за відсутності тих перепон, які накладали Реальність, Закони Природи, Чийсь Промисел. Ми вже не стільки боїмося опинитися слабкими, скільки боїмося власної сили" [8,153]. Сили, зрощеної з технікою. "Техніка – це думка і слово, котрі виходять на простір всієї світобудови" [8,158], – резюмує М. Епштейн в книзі "Знак пробела. О будущем гуманитарных наук".

Нову культуру автор з-поміж іншого визначає як протосиметричну (зворотність ходу часу, симетрія минулого і майбутнього можуть бути досягненні, наприклад, в ході генетичних експериментів з виявлення і усунення механізмів старіння. Інший напрямок – відкриття паралельних, дзеркальних всесвітів, де праве й ліве міняються місцями і час тече у зворотному напрямку) і протоваріативну (йдеться про умноження альтернативних способів існування кожного індивіда, здатного обирати для себе різноманітні форми втілення, про "мультивідуума", якому тісно в рамках одного "я").

Отже, в основу проекту виноситься віртуальність, що обумовлює як категорію простору (семантика паралельних світів), так і часу з його багатовекторною спрямованістю.

В будь-якому разі йдеться про розширення меж. Нові горизонти, відкриті технологічними відкриттями, це можливість, маніпулюючи квантами, створювати будь-які нові форми речовини, нові форми життя і розуму, це перехід за кордони раніше дозволеного у простір колишнього Трансцендентного, табуйованого. Більш того, посягання на цю сферу Трансцендентного (в традиційних суспільствах воно ще називалося Сакральним) і визначатиме новий хронотоп, де "все в одному". Адже в основі – ідея світу кіберпростору, повного розчинення у віртуальній реальності, де електронні прибори роблять людину Богом, де інформація виливається на нас миттєво і безперестанно, а відтак, постає буття, де людина безпосередньо долучається до нового трансцендентного: місце Бога тепер посідає трансцендентний розум. У "Короткому словнику термінів-понять XXI століття" М. Епштейн подає для означення таких нових факторів культурогенезу такі ключові поняття: "Мультиверсум" як сукупність світів з різними фізичним законами і числом вимірювань, на відміну від єдиного "універсуму", а також "Синтелект" як "соборний розум чи співрозум, що утворюється інтеграцією індивідуальних свідомостей крізь мережу електронних комунікацій, як ступінь у створенні вселюдського нейроквантового мозку.

Навіть лишаючи осторонь запитання про те, що відбувається в такому разі з категоріями людяності, святості, людських почуттів, лишаючи осторонь безліч питань морального, етичного, естетичного, зрештою, релігійного змісту, загалом проект подолання хронотопу постмодернізму й вихід до віртуальних фантастичних обріїв видається не таким вже й простим з ряду причин.

Перший аспект – світоглядний. Якщо згадати статтю В. Вельша "Постмодерн. Генеалогія і значення одного поняття", теорема "після історії" лише відкриває постмодерну культуру, але сама ця культура виходить за подібні межі. У 50-х роках соціолог А. Гелен справді ставив "післяісторичний" діагноз: історичні можливості вичерпані, немає сенсу в нових концепціях, цінностях, в нових імпульсах взагалі. Але, за Вельшом, якщо попервах "постмодерн" і "постістуар" ("післяісторію") плутали (діагноз культурної стомленості), то вже незабаром "постмодерн" трансформувався в рішуче проголошення нових можливостей, ставши в результаті сукупним гаслом майбутнього. Йшлося саме про появу епохи різноманіття. Одним із перших проголошених маніфестів постмодернізму була стаття Л. Фідлера в "Плейбої" у 1960 році: "Перетинайте кордони, засипайте рови". Це була програма порушення кордонів: плюралізм мов, методів, моделей. Саме Л. Фідлер висував на перший план візіонарний момент і поняття "фікцій". У 1975 році Чарльз Дженкс, американський архітектор і архітектурний критик виступив за розширення мови архітектури, за багатомовність, простір для вимислу, фікції і уяви. За можливість творити вигадані місця. У цьому аспекті проголошений М. Епштейном пафос відкритого для реалізацій плюралістичного майбутнього є лише логічним продовженням культури постмодернізму (За Епштейном, "Прото" – це епоха змінюваних проектів, які не підкорюють собі нашу єдину реальність, але примножують її альтернативні можливості). Щоправда, з важливим уточненням. Плюралізм постмодерністського взірця вимагав рівного прийняття всіх культур і традицій, не залежно від їхнього ціннісного змісту. Гординя 1980-х років (кожна культура прекрасна і самодостатня) не витримала і найменшого випробу-

вання часом (хвилі терактів як лише один із наслідків). Якщо культура канібала нічим не поступається культурі ліберала, то ліберал повинен віддати себе на з'їдання. У 90-х формулювання змінюються: новий етап – побудова транскультурних спільнот на основі самокритики і з усвідомленням обмеженості кожної з них. Саме в таких умовах М. Епштейн і може писати, що уява важливіша від знання, а знання обмежене. Натомість уява охоплює весь світ. Автор констатує потребу в невідомому майбутньому (невідомості майбутнього), яке радше стирає визначеність наших проектів, аніж сприяє їхньому втіленню. Майбутнє виступає як м'яка форма негації, як розпливчастість знаку, дифузність будь-якого смислу. При цьому рівно імовірним є настання будь-якої події. Але це, як показує в праці "Індивідуалізоване суспільство" видатний британський соціолог З. Бауман, знову ж повертає нас до переживання світу як хаосу, а відтак, зовсім не віддаляє від постмодерністського відчуття "небезпеки", "загубленості". "Якщо порядок привабливий, адже дає можливість передбачувати і тим самим контролювати результати своїх вчинків, то хаос постає перед нами явищем одіозним, відштовхуючим, адже розриває зв'язки між тим, що ви чините, і тим, що з вами відбувається" □4, 40□.

Другий аспект – технологічний. Згадаймо, що саме постмодернізм багато в чому технізованому інформаційному суспільству і зобов'язаний, адже за формулюванням Ж. Бодріяра (у статті "Прозорість зла"), люди розчарувалися у своєму розумі, вони заганяють його в машини, щоби мати можливість грати з ним (чи на ньому) і насміхатися над ним. За Бодріяром, довірити свій інтелект машині – означає звільнитися від всієї претензії на знання: комп'ютер стає штучним протезом для людей, які втрачають здатність мислити. У світі, попри всі гуманні гасла, панує Зло. Якщо в реальному світі, Зло не переборюється, то у постмодерністському світі симулякрів альтернативною став гігантський проект хірургії краси – ми освітлені технікою, інформацією, таким собі хірургічним облагороджуванням негативного. Щоправда, у світі віртуальному (з екранів телебачення, з постів реклами), тоді як істинний стан речей нагадує нашумілий заголовок статті 2001 року: "Вітаємо в пустелі реальності!".

Згадаймо і пророцтва М. Хайдеггера, за яким смислове ядро істини XX століття – воля до влади (Ніцше) завершується волею до волі: відновлене прагнення, енергія захоплення світового простору. Задача віку – зробити появу етосу, що б відповідав істині століття. Воля до волі, у свою чергу, є сутністю грядущої технології. Віднині центральним питанням для людини стає задача стати повним нігілістом, тобто вміти жити технологічно. Філософія XX століття на загал ще була не готова прийняти цю істину, чи Новий світовий порядок. А саме ідеологічну компоненту: тотальний контроль всіх форм людського існування. Для Хайдеггера призначення технології – це необмежене забезпечення влади, а зовсім не емансипація, чи комфорт. Воля до влади повністю виражається в сучасній технології (клонування сьогодні).

У такому разі, чи не обертається описаний проект ідеологією, як і процес творення Людини Маси, засобами передусім техніки, котра дозволяє тиражувати і контролювати інформацію, стиль життя і, зрештою, людей (те ж таки клонування)?

Третій аспект – політико-економічний. Про підводні течії технологічного прогресу і владу на тлі Постмодернізму пише В. Бауман. "Кіберпростір, місце, де здійснюються інтелектуальні процеси епохи постмодерніті, живе фрагментацією і породжує фрагментацію, будучи одночасно і її продуктом, і її головною причиною" [4, 251]. Автор згадує концепцію суспільства ризику, створену Ульріхом Беком: існування від однієї кризи до іншої, спроби впоратися з однією проблемою, тоді як вона породжує безліч інших невідомих проблем, посилення уваги до місцевих проблем при повній зневазі (чи не помічанні!) до того, що впливає на поглиблення світового хаосу. Яким же чином це відбувається? – Автор пише про все більш некеровані ринкові сили, що вийшли з-під ефективного політичного контролю і підвладні лише законам конкуренції, про те, як реальна влада в сучасному світі набуває форми справжньої екстериторіальності, про те, як мобільність, набута власниками капіталів, ознаменовує собою повну свободу від відповідальності, обов'язків і наслідків. Але в тому-то й справа, що саме в еру постмодернізму відбувається поляризація людства: частина людей тепер може залишити ту чи іншу територію, причому будь-яку, за першим бажанням; інша лише безпомічно спостерігає, як саме та земля, на якій вони лише й можуть жити, уходить з-під ніг.

Час і простір по-різному розподілені між тими, хто стоїть на різних ступенях глобальної владної піраміди. Одні (ті, хто можуть собі дозволити не лишатися паралізованими однією довічною реальністю) живуть у часі. Ті, хто ж не можуть собі такого дозволити, мешкають в просторі. Для перших простір не має значення. Другі з усієї сили борються за те, щоб зробити його значимим.

Аналізуючи всі прояви сучасного суспільства, Бауман визначає такі основні його риси: втрата людиною контролю над більшістю значимих соціальних процесів; зростаюча у зв'язку з цим невизначеність і прогресуюча незахищеність особистості перед обличчям неконтрольованих нею

змін; нарешті, народжене в таких умовах прагнення людини відмовитися від досягнення перспективних цілей заради отримання негайних результатів.

І ось тут, власне, можна знову повернутися до основного питання статті – відчуття часу і простору в сучасній культурі. Воно все більше віддаляється від метафізичних категорій і міркувань про "вічне", "суще", "космос", натомість все активніше занурюється в те, що М. Епштейн назвав "метапрактикою", або "тривіалогією". "Кожна дія, навіть найбуденніша, на зразок поливання квітів чи миття підлоги, може стати притчею про покликання людини, про її вічний жереб: сіяти зерно, розливати вино, пасти скот, ловити рибу, жадати і насичатися, працювати і святкувати" □9, 710□. З одного боку, це досить оптимістичне світовідчуття, яке заново відкриває прорив у сферу надійно перекритого XX століттям трансцендентного чи абсолютного – тепер не через метафізичні істини, а через найприземленіші речі, як, наприклад, стояння в черзі за продуктами.

З іншого ж боку, чи не постає це оманою для людини, яка в ситуації хаосу й неможливості керувати власним життям і майбутнім, не маючи "довготривалих" і "надійних" цілей, задовольняється і змиряється з жеребом тривіального.

Пригадується описане чеським письменником М. Кундерою відчуття буття як сповненого невиносної легкості, оскільки кожен з нас живе лише один раз. "Один раз, все рівно що жодного разу", тобто "те, що відбулося одного разу, могло зовсім і не відбутися", "один раз не рахується". Отже, кожне життя несе в собі таємничу випадковість, кожна наша дія не може повністю наперед визначити наше майбутнє. Будь-який вибір не обтяжений наслідками, а тому не важливий.

Бауман показує, як члени сучасного суспільств не лише не мають поняття про власні довгострокові цілі, але, більш того, прагнуть відійти від таких. "Суспільство зайняте сьогодні переконанням самого себе в тому, що зростаюча невизначеність – це не стільки зло для кожної людини, скільки природний спосіб існування" [4, XVII]. І особливо це характерно для громадян розвинених суспільств на тлі пропущеної ЗМІ інформації про приреченість бідняків країн "третього світу". "Один лише вигляд бідних тримає забезпечених в стані страху і покірності… увіковічуючи їхнє життя в умовах невизначеності" [4, 146]. Більш того, прагнучи пристосуватися до мінливих умов, люди самі починають заперечувати стабільність і довгочасність як важливі умови нормального існування. Виникає відчуття "роз'єднаного часу", що йде від раптового епізоду до непередбачуваної і загрозливої здатності людини скласти з окремих фрагментів цілісну оповідь. Час "стискається": сприйняття часу скорочується до відчуття плинної миті, розчленовується на ряд самодостатніх епізодів, кожен з яких повинен переживатися, залишаючи глибоке відчуття швидкоплинного моменту, при цьому відділяючись за можливістю якомога далі як від свого минулого, так і можливих майбутніх наслідків.

Таким чином, на розглянутому матеріалі бачимо: з одного боку, факт, що тепер всі істини замикаються на житті конкретної людини-індивіда та його переживань, дає надію, що розпочата епоха може стати найгуманнішою; з іншого боку, виправдані і застереження, і гасла до відновлення знехтуваних в умовах кризи "індивідуалістичного суспільства" цінностей. Зокрема, в системі часопросторових координат, – це категорія порядку (згадаймо прагнення впорядкувати світ, долучившись до діянь богів, в архаїці; визначення "Космосу" як "порядку" давніми греками; впорядкування світу Божим промислом в християнстві; зрештою, можна згадати і функцію самої культури як такої, що впорядковує цей світ).

Немає однозначності і щодо визначення ключового для хронотопу сучасної культури поняття "віртуальної реальності" – з одного боку, як певного ідеального трансцендентного простору, а з іншого, як неминучої тіні реальності на зразок платонівської печери. Останній момент визначав культуру XX століття (головна ідея Бодріяра: в постмодерністському світі реальне виявилося повністю витіснене симуляцією). При цьому внаслідок перманентної процесуальності віртуальної реальності простір, час, причинність у ній знаходяться у процесі постійної зміни, переживаючи постійні метаморфози.

Момент же виходу в трансцендентний простір сприймається як відкриття XXI століття.

Біди нашої цивілізації, – резюмує Бауман, – пов'язані з тим, що вона перестала задавати питання про себе саму. Продовжуючи цю тезу, автор статті акцентує на важливості більшого обговорення пропонованої тематики, адже найкращий спосіб задатися питанням "чи правильний шлях ми обираємо?" – це проглянути якнайдалі, куди цей шлях веде.

Література:

1. Бодрияр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрияр. – Режим доступу : http://www.philosophy.ru/library/baud/zlo.html

2. Бодрияр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец Социального / Жан Бодрияр. – Режим доступу : http://anthropology.ru/ru/texts/baudrill/silent_1.html

3. Бауман З. Жизнь во фрагментах: Эссе о постмодернистской морали / Зигмунт Бауман. – Л., 1995. – Режим доступу : http://win.www.nir.ru/socio/scipubl/sj/bauman.htm
4. Бауман З. Индивидуализированное общество / Зигмунт Бауман. – М., 2005. – 390с.
5. Вельш В. "Постмодерн". Генеалогія и значение одного спорного понятия / В. Вельш. – Режим доступу : http://old.kspu.ru/ffec/philos/chrest/vel.html
6. Гумбрехт Х-У. "Современная история" в настоящем меняющегося хронотопа / Ганс-Ульрих Гумбрехт. – НЛО, 2007. – № 83. – Режим доступу : http://www.magazines.russ.ru/nlo/2007/83.
7. Джеймсон Ф. Логика культуры позднего капитализма / Фредерік Джеймсон. – Режим доступу : http://www.infoliolib.info/philos/postmod/postmodernism2.html
8. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук / Михаил Эпштейн. – М. : НЛО. – 2004. – 864 с.

УДК 789.983

Сірко Ірина Михайлівна,
аспірантка Національного педагогічного
університету ім. М. П. Драгоманова

МУЗИКА ЯК НЕДИСКУРСИВНА ФОРМА МИСЛЕННЯ

У статті аналізується нетрадиційне, нелінійне мислення сучасної української музичної культури, яке впливає на вираження нового світовідчуття, а також сприяє формуванню нового мислення та світогляду особистості. Ірраціональне начало кожного музичного твору кінця XX – початку XXI століть створює свою особливу музичну мову і принципи мислення.

Ключові слова: *нелінійне мислення, нетрадиційне мислення, недискурсивне мислення, ірраціональне начало, інтернаціональна музична мова, сучасна музика, феномен музики.*

The article analyzes the unconventional, nonlinear thinking of modern Ukrainian music culture, which affects the expression of a new attitude, as well as promotes formation of thinking and world outlook of personality. Irrational beginning of each musical work of late twentieth and early XXI centuries creates its special musical language and principles of thinking.

Keywords: *nonlinear thinking, unconventional thinking, undiscursive thinking, irrational principle, an international musical language, a modern music, the phenomenon of music.*

Саме музику як вид мистецтва характеризує вислів "мислити почуттями, відчувати розумом". Її сутнісна основа поєднує протилежні тенденції: сувору гармонію Всесвіту, що виявляється математичною логікою, та хаос, нелінійність, випадковість існування Світу та мислення людини. Все це знаходить у сучасній музиці яскравий вияв.

Якщо слова є мовою "розуму", то музика – мова почуттів і пристрасті. Музичне мистецтво могутньо діє на саму суть, сакральний світ людини і глибоко нею розуміється і сприймається.

В аналізі нетрадиційного, нелінійного мислення притаманного сучасній українській музиці й полягає одне з головних завдань статті. На даний момент відсутні праці, присвячені взаємодії раціонального та ірраціонального в творах сучасних українських композиторів.

При аналізі основних формотворчих засад музичного мислення використовувалися праці Ф. Бузоні, Ж. Дельоза, М. Кагана, К. Леві-Стросса, А. Лосєва, І. Стравінського, А. Шенберга, А. Шопенгауера (аналіз музичного мислення та формування музичної свідомості), Г. Орлова, І. Соколової, В. Суханцевої, В. Холопової (аналіз ритмічної організації мистецтва). Суттєвий внесок у музичну науку внесли дослідження таких українських науковців, як А. Жарков, А. Загайкевич, С. Павлишин, В. Панченко, В. Табачковський, які аналізують естетику як філософію мистецтва та розглядають питання естетично-музичного простору.

Українська музика кінця XX – початку XXI століть представляє музику в різночасових перетинах стилів, форм, технік. Вона є відображенням як світу порядку, раціональності, так і світу хаосу, розірваних зв'язків, ірраціонального ставлення до дійсності.

Комунікативний аспект музичної творчості – емоційний, а конструктивний – раціональний, тому чим більше в тому чи іншому художньому напрямі цінується можливість музики бути мовою художньої культури, тим більше значення надається можливості виражати у ній почуття і "заражати" ними слухачів. Як стверджував А. Шенберг, якщо "серце породжує все те, що красиве, емоційне, па-

© Сірко І. М., 2010

тетичне, пристрасне і чарівне", то розум "тільки і здатний створювати сконструйоване, впорядковане, логічне і складне" [3].

Що більш логічне начало проникає у всі сфери діяльності людини, зокрема в музичне мистецтво, то частіше в митців виникає прагнення до протилежності, а саме – до пошуків "нових музичних барв", "нетрадиційного звучання". Якщо логічне стабілізує структуру музичного твору, то ірраціональне начало характеризує мобільні та мінливі його аспекти. Стабільне більш притаманне техніці композиції, а мобільне – частіше відбивається у співставленні до звуку, у виконавській практиці.

Раціональне визнає пріоритет розуму людини як у процесі пізнання, так і в діяльності. Ірраціоналізм, навпаки, – звернення до інтуїції, споглядання, співчуття. У тій чи іншій мірі представниками ірраціоналізму були А. Бергсон, С. К'єркегор, Ф. Ніцше, Ф. Шопенгауер, О. Шпенглер та інші, які зверталися до аналізу філософських основ музики.

Природа музичного мистецтва ірраціональна, інтуїтивна, непередбачувана, і саме це забезпечує творчий "політ" думкок і дій. Як зазначає А. Шопенгауер: "…музика пояснює нам глибинну сутність буття найбільш зрозумілою мовою, яка йде до самого серця і незрозуміла розуму" [4].

Ірраціоналістична естетика надзвичайно високо цінувала творчо спонукальні можливості музики, піднявши її на щабель метамистецтва.

Наприкінці XX століття теорія музики все активніше спирається на інтегративний підхід, використовуючи можливості суміжних наук, зокрема, філософії, мистецтвознавства, психології. Такий підхід дозволяє глибше осягнути значення гуманітарних наук для динамізації музичної практики, підсумувати надбання минулого з метою більш чіткого і аргументованого підходу для перспектив мистецького розвитку.

Світ – як об'єктивація сліпої, несвідомої волі – постає у свідомості митців XX століття як жорстокий, абсурдний, безглуздий, що знаходить вияв у песимістичних мотивах, пантрагічних настроях, стані відчаю і безнадійності. У XX столітті на зміну раціональному принципу відображення дійсності в художній творчості приходить ірраціональний принцип вираження внутрішнього світу, екзистенційного досвіду особистості (а не абстрактного суб'єкта) через її несвідомі прояви. Зміна художньо-світоглядної парадигми спричинила відмову від класичної традиції і художньо-естетичних норм мистецтва періоду раціоналізму практично у всіх видах мистецтва: втрата сюжетності і абсолютизація колористичності та форми в образотворчому мистецтві; відсутність лінійного розгортання сюжету, сталих характерів в літературі, де слово набуває якості звуко-колористичного впливу; алогічність розгортання драматичної дії в театральному мистецтві.

В музиці все частіше ми бачимо відмову від звукової організованості гармонії, мелодії, поліфонії, наприклад, підміну звукової інтонації як головного носія музичної образності звичайними шумовими ефектами в музичному мистецтві. На зміну логічно організованим раціональним засобам вираження (лінія, колір, слово, звук) приходить ірраціональна символічна система знаків як найбільш адекватна і "повна" форма передачі внутрішнього, позасвідомого.

Артур Шопенгауер, створивши власну систему світобудови зазначав, що якщо увесь світ є уявленням, то мистецтво є уявлення уявлень, тобто фактично світ у світі. Новий світ – світ мистецтва – є вищим і найдосконалішим розвитком усього баченого світу і дає нам подібне, тільки більш свідомо і цілеспрямовано. Мистецтво А. Шопенгауер називає "кольором життя", вважає, що воно – творіння генія, яке повторює сприйняття чистим спогляданням вічної ідеї.

На думку філософа, винятковість музики полягає в тому, що вона не є відображенням ідей або ступенів об'єктивації волі, на відміну від інших мистецтв, а є висловлюванням самої волі. В цьому контексті музика стає безпосередньою об'єктивацією і знімком самої волі, яка, в свою чергу, являє нам увесь існуючий світ через ідеї. Саме тому музичне мистецтво відрізняється від усіх інших видів мистецтва сильнішою, швидшою та неухильною дією на людину. А. Шопенгауер проводить думку про всезагальність музичної мови, її ясність, яка часто-густо випереджає мову розуму.

Олександр Жарков у статті "Деякі інтегративні тенденції в мистецтві напередодні XXI століття" проводить аналіз новостворених форм мистецтва та парадигматичного характеру технік композиції", в яких можна чітко виділити раціональне та ірраціональне начало, характерне для сучасної музичної культури. На думку автора, парадигми сучасної музики, з одного боку, виявляють певну технократизацію музичної мови і композиції, звернення до математики, використання різних математичних структур і т.п., а з іншого, "закликом століття" стає пошук нового звуку і тембру" [2], "самодостатність звуку, sound for sound стає одним із стрижнів нової парадигми музичного мислення. Поява нових і розвиток сталих технік композиції змінюють загальну парадигму. Електронна музика, де динамічний спектр одного звуку стає формотворчим фактором, серіалізм, мінімалізм, інструментальний театр, обертонова техніка, техніка груп тощо трансформують парадигму, що, в свою чергу, по-новому впливає на всі елементи" [2].

Робота з різними елементами й параметрами музики підкорюється частковій випадковості, тобто алеаторичним прийомам, які є рисами ірраціонального начала в мистецтві.

Декларативність, ставка на технічну майстерність, певна технократизація музичної мови, з одного боку, імпровізаційність, непередбаченість розвитку, з іншого боку, знаходимо в композиції А. Загайкевич і художниці О. Плисюк "Пори року на Майдані". Весь твір побудований на зображенні подій, що відбуваються на Майдані в Києві. Звукоряд, фіксування з місця події в різні соціальні та політичні моменти, різноманітний шумовий супровід, голос диктора становлять основу твору, його структуру.

Сучасні досягнення науки і техніки суттєво впливають на композиторську творчість і, як це не дивно, допомагають виявити за допомогою раціонального програмування ірраціонально-інтуїтивні, містично-космічні світовідчуття. Музичне програмування є основою електроакустичних творів (з включенням магнітної плівки, комп'ютера, мікрофонів) Шарунаса Накаса і А. Загайкевич "Zigguratu II"; К. Цепколенко "Саморефлексія №1, 2"; А. Загайкевич "І поволі кружляючи я увійду в небесний став...", "Тікати, дихати, мовчати"; Ю. Гомельської "Флейтові верс-інверсії"; І. Тараненка "Іст Коукер; Л. Юріної "Toros Uranios"; електронна музика до п'єси С. Беккета "Guad", "Смішна смерть".

Одним із виконавців композиції І. Небесного "Останній обряд старого ворожбита" став звукоінженер. Головною метою електроніки в цьому творі стала маніпуляція вокальних звуків за допомогою процесора. Містичне заклинання, символічність кодів автор створив "штучно-електронними" засобами.

Стрімке удосконалення технічних засобів, введення їх у музичну творчість, використання різних технік композиції, структурування різного музичного та немузичного матеріалу складають раціональне зерно сучасної музичної культури. Динамізм техніко-технологічного перетворення світу, інноваційність та науковість стають невід'ємною частиною сучасної творчості та підґрунтям для відтворення раціональним шляхом думок та почуттів, що не виражаються.

В музичному мистецтві перманентно формується "додаткова" функція культури. Музика XX–XXI століть, безумовно, відповідає на "виклик" цивілізації: музика показово намагається звертатися до підсвідомого і надчутливого її сприйняття.

Музика як універсальна логічна система показує те єдине, що об'єднує і, водночас, різнить нас з іншими культурами. Така система цінностей західноєвропейської культури, як пріоритет розумного, раціонального, наукового, активного техніко-технологічного перетворення світу, динамізм, інноваційність, установка на продуманість і усвідомленість дій, намагання людини вийти за століттями усталені кордони, індивідуалізм, знайшла відображення і в її музиці.

Зі зміною суспільної свідомості в Україні після 1991 року значно актуалізувалися прагнення українських митців звертатися до традицій європейської культури, яка, з одного боку, має з українською культурою єдиний культурно-генетичний код, а з іншого, своїм суто раціональним ставленням до дійсності суттєво відрізняється через її світоглядну ірраціональну першооснову.

Семантичний простір нової культури, яка формується сьогодні, повинен бути "відкритим для всіх". Щоб заволодіти чужою свідомістю, мистецтво багатократно збільшує свій семантичний потенціал, використовує надбання різних культур, переосмислюючи їх через призму ментальності своєї культури. Національна музика існує в єдиному інтелектуально-інтернаціональному полі, елітарна і поп-музика "перетікають" одна в одну.

Культура, що завжди знаходиться на межі, допомагає людині усвідомлювати інші цінності. Музика інтернаціональна і ще більше наближає людину однієї цивілізації до розуміння інших.

Посилення ірраціонального начала в сучасній музиці пов'язано з її зверненням, увагою до архаїчних систем мислення. Відродження архаїчних пластів в музиці обумовлене активізацією діонісійських тенденцій культури. Музика сприймається як частина Універсуму. Явище неофольклоризму, яке репрезентує через музику акт "вслуховування" людини у себе, виражає нове міфологічне мислення сучасної людини.

Особливістю мислення сучасної людини є мислення понятійне, направлене на впізнання самого себе через міфологічну тоніку. Людина міфологічного мислення, при якому говорить саме суще, розкриває себе саму як істота природна, як така, що не здійснює над собою ніякого насильства, тобто, це згадування про речі з якими людина знайомиться трансцендентно, апріорно. Однак, на думку Ж. Дельоза, існують речі, які примушують мислити, вони не можуть бути впізнані, вони можуть тільки відчуватися. Саме це зараз відбувається у сучасному музичному мистецтві. Слухаючи музику, зокрема алеаторичну чи електронну, людина знаходиться в такому стані, в якому вона здатна тільки на створення міфів, і немає значення, чи це міф про походження богів, чи про могутність людського розуму.

Думати – означає творити, а творити означає спонукати до мислення під час мислення. Тобто, набуття в повторенні засобів мислення, які існують в самому мисленні, на зразок тих чи інших морфологічних природних органів.

Міфологічність музичної мови перетворює музику будь-якої національної культури на інтернаціональну. Це сприяє більшому взаєморозумінню та діалогу цивілізації. Музика нагадує міф, подібно якому вона долає антиномію історичного, минулого часу і перманентної структури. Завдяки своїй інтернаціональній мові, вона, не вимагаючи перекладу, сприймається і знаходить відголос у душі й серці кожної людини, незалежно від віку, національності, статі. Це надає музичному мистецтву беззаперечний пріоритет через пропаганду вітчизняної музики, ствердження національних естетичних цінностей у свідомості людства.

Доступність, зрозумілість музичної мови пояснюється її ясністю, яка переважно випереджає мову розуму. Розум намагається висловити лише різноманітність об'єктивної волі споглядального світу, на відміну від музичної мови, яка висловлює саму суть квінтесенції життя, на що здебільшого впливає поєднання певної загальності й найточнішої визначеності музики. Невербальність музичної мови, її всезагальність, а також виключна сила емоційної дії на внутрішній світ людини – ось три якісні характеристики, які роблять її непідвладною сутності логіки.

Мова як знакова система зумовлюється відчуттям і сприйняттям. Якщо здатність до відчуття біологічно універсальна, то здатність до сприйняття універсальна тільки в родовому, людському, значенні. Тому архетипова чуттєвість має безумовну природу і, власне, з неї починається "відлік" складної процедури людського сприйняття і розуміння.

Такі складові художньої мови музики, як ритм, інтонація, формують важливі аспекти сучасного світовідчуття, світовідношення людини.

Музичний ритм в естетико-філософському контексті постає як важливий засіб художнього освоєння дійсності. Як зазначає В. Холопова, ритм – це тимчасова та акцентована сторона мелодії, гармонії, тембру та всіх інших елементів музики. На нашу думку, саме ритм має особливе значення під час зустрічі з музикою, оскільки викликає образне сприйняття з відповідним емоційним забарвленням. Ритмічна основа музичного твору формує певні асоціативні відчуття, що дозволяють виявити певні ритмічні особливості та дають змогу відчути певний емоційний стан, віднайти художні цінності, що закладені у творі. Ритм несе певну інформацію, думки, ідеї та за допомогою своїх організуючих властивостей у відчутті твору, спонукає до певних дій, до руху, тим самим дає волю до роздумів. Музична інтонація, маючи подвійну природу, з одного боку, зображує оточуючу дійсність, яка є універсальною для всіх за загальними законами мислення та мови; а з іншого боку – вона надає зображенню повного емоційного забарвлення специфічною мовою музики, яка може бути відтворена та сприйнята в рамках музичної форми. Інтонація впливає на сприйняття музичного твору, викликаючи певні почуття та емоції.

Ритм та інтонація формують та розвивають рівень музичного мислення, що за своєю суттю та природою є метафоричним, оскільки виявляє в природі людську здатність відчувати, думати, розмовляти, свідомо діяти. Якщо той, хто сприймає твір мистецтва, володіє певним рівнем знаково-символічного мислення, то він з легкістю сприймає певні художні образи, має розуміння та насолоду від твору.

Сучасна професійна музика є в повному розумінні знаковою системою, причому такою, що ґрунтується не тільки на інтонаціях, а й на цілих комплексах синкретичних впливів. Пересічний слухач часто не здатний сприйняти глибоко зашифровану звукову дійсність даних творів. І він повертається туди, де функціонують первісно дані йому інтонаційно-знакові системи. Але важливо те, що напрацювання класичної музики швидко запозичує і адаптує популярна музика. Тому експерименти сучасної класичної музики, як у свій час авангардне мистецтво, що пропонувало нове світовідчуття, сприяють формуванню нового мислення та світочуття особистості.

Сучасні типи тонального мислення – політональність, складноладові системи або дванадцятиступеневу діатоніку – різними шляхами приводять до розмивання єдиної звукової перспективи, до взаємного накладення багатьох перспектив або до частих і раптових переміщень "точки спостереження", "координатних осей", які остаточно усувають ілюзію подібності музичного простору земного фізичного досвіду. Сучасні форми тонального мислення пов'язані з "рухомими", такими, що "коливаються", "множинними" тоніками [5]. Ця нова музична мова виникла як вияв сучасної парадигми "ризоми" і, водночас, впливає на формування нелінійного мислення звичайної людини.

Ще одним важливим елементом художньої мови музики є гармонія. Гармонія, як відомо, присутня в усіх життєвих процесах, вона присутня в людині та в природі. Гармонія є визначальною у сфері людських стосунків.

Стосовно гармонії в музичному контексті, то вона визначається як певна відповідна послідовність звуків, як приємна для слуху злагодженість звуків, мелодійність. Саме гармонійна організація звуків несе естетичне забарвлення, через яке виявляється своєрідність звучання та відбувається сприйняття твору. Як бачимо, ритм та інтонація в музичному творі складають певну гармонійну єд-

ність, яка дає можливість творення певного художнього образу, який постає відображенням чітких та ясних уявлень про світ у мисленні людини. Формування, сприйняття та осмислення художнього образу залежить від світогляду, відчуття та рівня мислення.

Всі ці фактори впливають на нове розуміння внутрішніх просторово-часових умов музики щодо виявлення і розвитку її специфічних природних можливостей, які долають механістичні, наївно матеріалістичні навики музичного мислення.

В час найбільшого злиття протиріч в культурі відбувається або перехід на новий рівень розвитку, або, замикаючись у собі, протиріччя призводять культуру до кризового стану. Спроба вирішити кризу – подивитися "на себе" з іншого боку. Це примушує розум, який ще не визначив нову систему мислення (кодування інформації), оперувати протилежними поняттями. "Діалектика" сонатно-симфонічного принципу розвитку матеріалу в музиці органічно підвела до нового художнього мислення XX–XXI ст.

Музика – це абстрактна система, побудована на чергуванні протиріч та подібностей. Вона спричиняє на слухача подвійну дію: змінює співвідношення зовнішнього і внутрішнього "Я" і "Іншого в мені" через злиття, співпереживання, інтерпретацію: момент раціонального досягнення переходить до рівня чуттєвої та тілесної субстанції.

Отже, можна стверджувати, що музика покликана повертати людині втрачену цивілізацією гармонію.

В XX столітті найбільш виразним музичним жестом, своєрідним символом сучасної музики стає тиша. На початку століття Ф. Бузоні писав: "Що в нашому теперішньому музичному мистецтві найбільше наближається до його первісної сутності, – це паузи й фермати. (…) Напружена тиша між двома висловами стає музикою в такому оточенні й дарує нам можливість відчувати більше, на відміну від звичайного пластичного звуку" [1].

В умовах функціонування сучасних засобів масової комунікації на людську свідомість спрямовується безперервний потік аудіовізуальної інформації. Надмірна інформаційна насиченість простору не дозволяє індивіду критично засвоювати інформацію, що призводить до перетворення інформаційного потоку у тло повсякденного існування людини. Взаємодія з різноманітними джерелами інформації стає практично рефлекторною й перетворюється в несвідому потребу. Таким чином, свідомість перебуває під постійним впливом нерефлектованого тла інформаційно-комунікативного середовища, в якому в свою чергу музична сфера посідає найбільш вагоме місце.

Підсумовуючи вище викладене, зазначимо, що сучасна українська музична культура є віддзеркаленням культурно-мистецьких процесів кінця XX – початку XXI століття, що становлять безмежне розмаїття різноманітних музичних практик, де кожний твір оригінально створює свою музичну мову й принципи мислення. Звук як жива матерія, естетично цінна плоть живої музики відкриває перед нами безмежність можливостей відтворення неповторної музичної думки.

Музичне мистецтво ще недавно демонструвало, аналогічно філософії, інтертекстуальність в низці напрямків: полістилістиці, неокласицизмі, модерні, неофольклоризмі і т.п. Здавалося б, створити новий стиль чи нове мислення вже неможливо. Поступово "авторський стиль" і "чужий стиль" (цитата) міняються місцями. Цитата нібито починає керувати автором. Текст намагається підкорити автора своїй логіці. Єдина роль сучасного композитора виявляється в тому, щоб вміти розуміти знаки різноманітних культур – стилів і користуватися ними в своїх творах.

У своїх дослідженнях Г. Гессе зазначає, що у досконалої музики є своя основа, яка виникає з рівноваги, рівновага виникає з вірного, а правильне, в свою чергу, виникає зі змісту світу.

Література:

1. Бузони Ф. Очерк новой естетики музыкального искусства / Ф. Бузони // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М., 1975. – С. 29.
2. Жарков О. Деякі інтегративні тенденції в мистецтві напередодні XXI століття / О. Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 101–108.
3. Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – СПб : Ut, 1996. – 232 с.
4. Макаренко Г. Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г. Г. Макаренко. – К. : Факт, 2004.
5. Орлов Г.О. Древо музыки [вступ. сл. М. Друскина] / Г. О. Орлов. – СПб. : Советский композитор – Вашингтон : Frager, 1992.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – СПб., – 2000.

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

УДК 53+51

Козлін Валерій Йосипович,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач Науково-дослідної лабораторії
мультимедійних технологій у мистецтві
Київського університету ім. Б. Д. Грінченка;
Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецьких технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ВІДНОВЛЕННЯ ЗАПИСІВ ЗІ СТАРИХ НОСІЇВ

У статті висвітлюється проблема відтворення записів, що існують на носіях старого зразку; розкриваються шляхи вирішення цієї проблеми.

Ключові слова: *звукозапис, відтворення, носій, комп'ютер, клацання, шумозниження.*

The article lights the problem of recreation of records, that exist on the transmitters of old to the standard. Exposes the ways of decision of this problem.

Keywords: *audio recording, recreation, transmitter, computer, houmoznigennya.*

За наявності сучасного звуковідтворюючого обладнання важко слухати записи, що записані на касетах та вінілових платівках, через численні перешкоди. Крім того, сучасні записи також можуть мати помітні спотворення через те, що запис міг виконуватись у непрофесійних студіях звукозапису або непрофесійними фахівцями, а це приводить до випадків, коли разом із основним звуком може бути записаний шум, який можна описати як основні частоти (звичайно, з більш низькими амплітудами), що уловлюються мікрофонами під час запису.

Дотепер ще існують учбові заклади, де на уроках музичної літератури викладачі за звичкою користуються старими звуковими носіями. Це пов'язано з тим, що їхні лекції відпрацьовувалися протягом багатьох років, і вони не надають значення тому, що методичні матеріали (тобто записи музичних творів) мають такі недоліки, як клацання, шипіння та тріск.

Шанувальники музики, що багато років збирали і мають значні музичні колекції, також стають перед проблемою старих звукових носіїв, бо, з одного боку, не хочуть втрачати ці записи, а з іншого – їх важко або навіть неможливо слухати, бо вони не мають належної якості звучання.

Дефекти запису аудіофайлів можуть бути різними. Наведемо деякі з них:

1. Клацання, обумовлені подряпинами на поверхні грамплатівки.

2. Рівномірний широкосмуговий, майже білий, шум (тепловий шум звукової карти, шум магнітної стрічки, шум квантування, суміш від компонентів комп'ютера та зовнішніх джерел електромагнітного випромінювання).

3. Клацання й випадання відліків, обумовлені, в основному, помилками у прочитанні даних з доріжки диска.

4. Різноманітні звуки заднього плану, які при записі вловлює мікрофон і при змішенні вони перетворюються на "забарвлений шум".

5. Хрипи, що викликані нелінійними спотвореннями при перевантаженні АЦП.

6. Клацання, що утворилися через некоректний монтаж фрагментів хвильових форм у місцях їх стику.

7. Шум та недоліки, пов'язані з джерелом запису. Створення цифрового циклу з початкового запису, зробленого аналоговим пристроєм, наприклад, програвачем, може спричинити появу потріскування або вилясків, пов'язаних з подряпинами або іншими дефектами на самому віниловому записі.

© Козлін В. Й., 2010
© Грищенко В. І., 2010

Сучасні комп'ютерні технології дають можливість виправити ці недоліки. Якісні комп'ютерні системи шумозниження уможливили появу безлічі програм для реставрації старих звукозаписів. Система реставрації звукозаписів – це не тільки шумозниження, а цілий комплекс взаємодоповнюючих функцій, таких як, наприклад, деклікер (видалення клацань), система розпізнавання та видалення характерного шипіння грамплатівки тощо. Одне з найскладних завдань при реставрації звукозаписів – усунення нелінійних спотворень.

Як відомо, архівні записи, що зберігаються на магнітофонних стрічках та вінілових платівках, з часом втрачають первинну якість звучання. На них з'являються різні шуми і перешкоди, що заважають нормальному прослуховуванню та псують загальне враження від запису. Але дефекти, що зустрічаються частіше, –це імпульсні перешкоди (клацання) й фонові шуми (шипіння магнітофонної стрічки, шум при відтворенні з вінілового диска), що виникають при неналежних умовах зберігання або недостатній якості первинного запису.

Із зростанням потужності сучасних комп'ютерів та появою більш складних алгоритмів обробки звукових сигналів відкрилася можливість відновлювати архівні фонограми шляхом складної обчислювальної обробки початкового сигналу за допомогою комп'ютера. Такий спосіб відновлення звуку має надзвичайно високу ефективність та гнучкість, дозволяє усувати перешкоди, клацання, фоновий шум та інші дефекти запису. Без сумніву, це одне з найважливіших досягнень в області комп'ютерної обробки звуку. Головна перевага даного методу полягає в тому, що на відміну від звичайних систем шумозниження, що діють за принципом фільтрації частот, комп'ютерна реставрація, на думку розробників програм, практично не чинить ніякого негативного впливу на основний сигнал.

Звичайно, засоби видалення шумів з фонограм включаються в професійних редакторах звуку у вигляді додаткових програмних модулів. Крім того, розроблені програми призначені спеціально для відновлення аудіозаписів.

Ми розглянемо метод відновлення записів за допомогою аудіоредактора Sound Forge, для якого фірма Sound Foundry створила додатковий модуль Noise Reduction. Виробник Sonic Foundry визначає встановлений DirectX. Вбудовуваний додаток Noise Reduction складається з трьох модулів: а) власне Noise Reduction (Шумоглушіння); б) Click and Crakle Removal (Ліквідатор клацань); в) Vinyl Restoration (Відновлювач записів з вінілових носіїв – грамплатівок).

Розглянемо вказані модулі.

Ліквідатор клацань Click Removal. Клацання та сплески звуку часто виявляються у записах, що зроблені з вінілових платівок, або виникають в результаті поганого редагування на стику звукових фрагментів. Вони виявляються візуально як гострі піки на хвильовій формі аудіосигналу. Функція Click Removal (Ліквідатор клацань) знаходить ці піки і автоматично видаляє їх або значно зменшує їх чутність.

Основний спосіб використання функції полягає в тому, щоб вибрати якусь область в звуковому файлі, включити функціональний пошук і спробувати автоматично видалити всі знайдені клацання. Клацання можуть бути усунені методом інтерполяції або методом заміщення пошкодженої ділянки звукового файлу даними з іншого стереоканалу або ж з аналогічного фрагмента запису. Алгоритм видалення клацань розроблено так, щоб знаходити й видаляти клацання та сплески звуку, що має не широкосмуговий спектр.

Для роботи необхідно спочатку записати в програму Sound Forge звучання, що коректується, й відрегулювати гучність так, щоб індикатори гучності не перевищували допустиме значення. Далі виділити область звукової хвилі, що коректується, та запустити модуль Click and Crakle Removal. Для цього потрібно увійти в меню DX Favorites – Soni – Click and Crakle Removal. Відкриється вікно, показане на рис. 1.

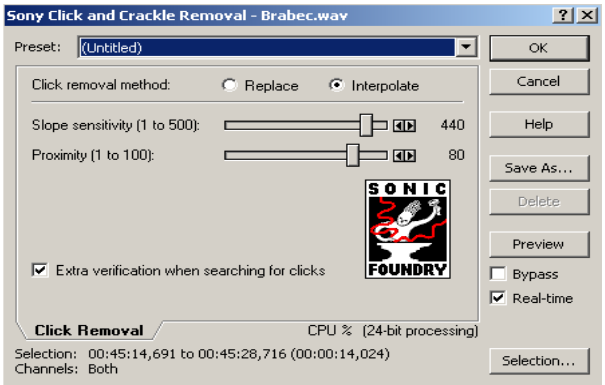


Рис. 1. Вікно Click and Crakle Removal

Функція Click and Crakle Removal досить проста. Спочатку виберемо Removal Method (Метод видалення клацань): Replace (Заміна) або Interpolate (Інтерполяція або Реконструкція). За допомогою Replace програма усуває клацання, замінюючи їх на схожі по звучанню аудіодані з того ж звукового файлу. Метод Replace підходить для усунення гучних клацань і збоїв. Проте через безліч замін при великій кількості збоїв може виникати небажаний ефект луни. Якщо виникне така ситуація, то можна спробувати понизити Slope sensitivity (Чутливість по фронту сигналу) або використати метод Interpolate. Якщо у записі міститься гучний низькочастотний гул, тоді рекомендується відфільтрувати його перед використанням методу Replace. При виборі Interpolate програма намагається усунути клацання, логічно відновлюючи форму хвилі на його місці. Цей метод краще всього застосовувати при наявності коротких по тривалості клацань, тоді інтерполяція більш точна.

Потім слід відрегулювати чутливість. Регулятором Slope sensitivity визначається, як алгоритм розпізнає клацання. При малих значеннях параметра алгоритм знаходить збої тільки з крутим фронтом сигналу, а при великих – збої з крутим і з пологим фронтом. Щоб знаходити тільки найрізкіші клацання, слід знижувати чутливість. Якщо сильно збільшувати чутливість, то програма вплине на інші аудіодані. Необхідно уважно слухати попередні результати, щоб переконатися, що віддаляються тільки клацання.

Регулятором Proximity (Рівень близькості) визначається, наскільки близько один від одного можуть знаходитися клацання. Високі параметри настройки приводять до більшої кількості знайдених збоїв, а низькі змушують алгоритм ретельніше аналізувати аудіодані перед прийняттям рішення про наявність збою. Параметри настройки вище 85 можуть приводити до неправильного виявлення збоїв. Щоб зменшити число неправильно знайдених збоїв, слід включити опцію Extra verification when searching for clicks (Додаткова перевірка при пошуку клацань). У такому випадку виконується додатковий аналіз, щоб запобігти неправильному виявленню збою. Якщо опція відключена, час обробки зменшується, але помилково визначених клацань буде більше, тому рекомендується завжди встановлювати цей прапорець.

Важливо знати, що збої, які зустрічаються у перші 100 мс звучання файлу, не виявляються. Якщо в цьому інтервалі є клацання, їх слід видалити вручну. Також доцільно вставити в початок звукового файлу 100 мс тиші, які можна видалити після завершення роботи з клацаннями.

Для ручного видалення клацань застосовується інструмент Pencil (Олівець). Для роботи Pencil необхідно виділити клацання і обов'язково зробити масштаб часу не меншим, ніж 1:32. Олівець активізується командою меню Edit – Tool – Pencil або клацанням миші на панелі інструментів Standart (Стандартна) на зображенні олівця . Клацання зазвичай помітне у вигляді різкого сплеску в хвильовій формі аудіо, подібного показаному на рис. 2 (а). Для корекції запису необхідно помістити інструмент Pencil на нульову вісь після місця сплеску аудіохвилі (див. рис. 2 (а)) і, утримуючи натиснуту ліву кнопку миші, домальовувати криву та плавно поєднати з кривою звуку до місця сплеску (див. рис. 2 (б)). При програванні аудіофайлу клацання зникне.

а) б)

Рис. 2. Клацання в хвильовій формі аудіо

Відновлювач записів з вінілових носіїв Vinyl Restoration. Функція Vinyl Restoration (Відновлювач записів з вінілових носіїв) розроблена для видалення із старих записів як імпульсних перешкод (клацань), так і широкосмугових поверхневих шумів. За допомогою розширеної методики фільтрації виявляються й автоматично видаляються клацання, що з'явилися унаслідок бруду та подряпин на поверхні носія запису. Потім застосовується метод зниження чутності широкосмугових поверхневих шумів, властивих старим записам. При обробці слід зосередити увагу на їх сприйнятті. Більшість людей не звертає увагу на деяке шипіння або приглушений шум, що виникають при прослуховуванні старих записів. Але неприродне звучання може викликати роздратування та погіршення чутливості вуха.

Модуль Vinyl Restoration запускається з меню Tool. По команді Sony ExpressFX Vinyl Restoration відкриється вікно (див. рис. 3).

Регулятором Click removal amount (Рівень числа клацань, які видаляються) визначається чутливість алгоритму. Чим більше число, тим більше клацань буде видалено. Проте програма може також видалити й матеріал, який необхідно зберегти (наприклад, різкий удар барабана). Якщо це відбувається, необхідно зменшити значення C1ick removal amount.

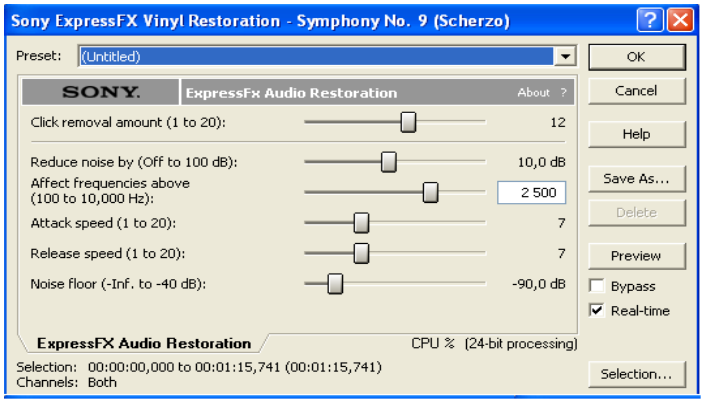


Рис. 3. Вікно Sony ExpressFX Vinyl Restoration

При значенні 1 будуть видалені тільки найгучніші клацання. При значенні 20 будуть знайдені та видалені як найслабкіші, так і найгучніші клацання. Для більшості ситуацій рекомендується встановлювати величину між 3 і 18, оскільки при значеннях нижче 3 клацання виявляються рідко, а при значеннях вище 18 за клацання часто приймається корисний сигнал (так зване помилкове виявлення).

Опція Reduce noise by (Знизити шум на) визначає рівень шумозниження, що буде застосовано до вибірки: при 0 дБ шумоглушіння відсутнє, при 100 дБ воно максимальне. Значення рекомендованих параметрів – від 6 до 20 дБ. Шумоглушіння застосовується тільки до частот вище за значення Affect frequencies above (Впливати на частоти вище) і з амплітудами нижче Noise Floor (Шумовий поріг). Опція Affect frequencies above може приймати значення від 100 до 10000 Гц; шумоглушіння впливатиме тільки на частоти зверху цієї настройки. Якщо при шумоглушінні видаляється дуже багато високочастотних складових, можна підняти цю порогову частоту або ж понизити значення Reduce noise by окремо або разом із значенням Noise Floor. Звичайно Noise Floor приймається в інтервалі від -60 до -85дБ, залежно від рівня зашумлення.

Регуляторами Attack speed (Швидкість реакції на атаку сигналу) і Release speed (Швидкість реакції на загасання сигналу) встановлюється швидкість реакції програми на зміни у рівні шуму (звичайно від 1 до 20).

Опцією Attack speed визначається, як алгоритм шумоглушіння поводиться при появі сигналу. При дуже низьких значеннях алгоритм не встигає реагувати на швидкі переходи, і вони можуть бути видалені із звуку. У свою чергу, дуже високі значення можуть призвести до помітних спотворень при швидкій атаці сигналу.

Release speed визначає, як швидко алгоритм шумоглушіння реагує на загасання шуму. Більш високі значення можуть привести до відсікання закінчень тривалих, поволі затухаючих звуків. Установка значення набагато вище 15 дБ часто приводить до небажаних спотворень або до дуже великих втрат високочастотних складових. Якщо після виконання функції Vinyl Restoration залишається багато широкосмугового шуму, істотне поліпшення відношення сигнал/шум може дати запуск Sonicic Foundry Noise Reduction. Можна виконати Vinily Restoration без шумоглушіння (0 дБ), а потім скористатися Sonic Foundry Noise Reduction. При застосуванні такого методу звичайно досягаються якнайкращі результати.

Noise Reduction. Модуль Noise Reduction розроблено для аналізу і видалення із звуку записів фонових шумів: шипіння стрічки, електричних імпульсних перешкод (наведень електромереж) та монотонного гулу. На відміну від звичайного фільтру він не впливає на відправний матеріал.

Алгоритм шумоглушіння добре справляється з приглушенням постійного фонового шуму, наприклад, ним можна опрацювати: різкі клацання або шум на зразок літака, який летить, або клацань вінілової грамплатівки. Перше, що треба зробити, – зняти відбиток шуму. У звуковому файлі, що підлягає реставрації виділяться фрагмент, що містить фоновий шум, який слід вилучити. Потім необхідно запустити шумоглушник з меню DX Favorites – Soni – Noise Reduction. Відкриється вікно (див. рис. 4).

Опція Name служить для завантаження стандартних (що поставляються з програмою) або збережених користувачем попередніх установок. Конкретна установка вибирається з переліку у спис-

ку, який розкривається. При першому відкритті параметри вікна відповідають попередній установці. Найважливіший параметр – Reduce Noise (Зниження шуму), що визначає рівень зменшення шуму. Так, установка 6 дБ означає, що фоновий шум ослаблений на -6 дБ (50%). При 0 дБ шумозниження не буде, а при 100 дБ буде максимальне зниження. Значення від 10 до 20 дБ дають якнайкращі результати.

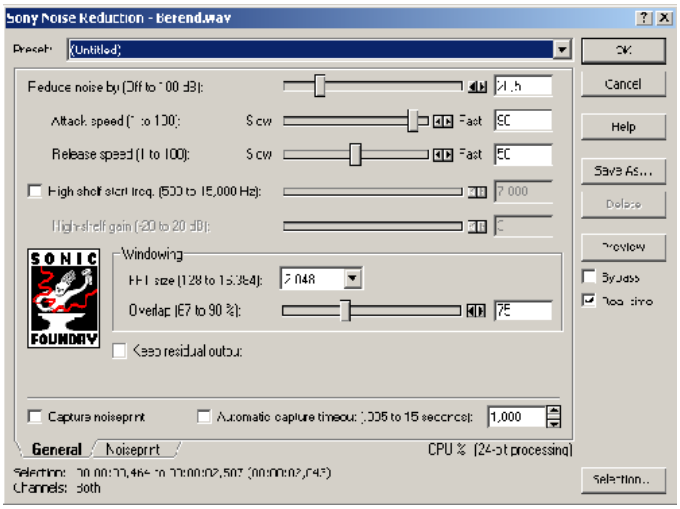


Рис. 4. Модуль Noise Reduction.

Перейдемо до методу зняття відбитку шуму. Відбиток шуму створюється при аналізі тієї частини запису, де відсутній корисний сигнал, тобто у записі тиші (звичайно між черговими доріжками платівки, а також на початку або кінці доріжки). Тобто слід виділити фрагмент, що містить фоновий шум, якого слід позбутися. Далі перейти на вкладку Noiseprint. У вікні, яке відкрилося, знайти опцію Capture noiseprint (Зібрати дані про відбиток шуму) і натиснути на кнопку Preview (Заздалегідь). Модуль виконає аналіз шуму у виділеному фрагменті. Будуть зібрані дані для відбитка шуму, модуль перемкнеться з режиму збору даних в режим обробки, і зображення набуде такого вигляду, як показано на рис. 5. Таким чином, аналіз закінчено, і можна приступати до обробки файлу.

Зверніть увагу, що в режимі збору даних змінити настройки процесу неможливо. Якщо встановлена опція Automatic capture timeout (Автоматичне відключення режиму збору даних за часом), режим Capture після закінчення певного часу буде вимкнено. Це корисно для скорочення часу аналізу. Маленькі чорні квадратики на графіку – це точки вигину обгинаючої відбитку шуму, розташовані на 6 дБ вище за рівень шуму. Алгоритм шумоглушіння використовує обгинаючу для визначення тієї частини записаного сигналу, яка є шумом. Частоти з амплітудами, що лежать нижче за точки вигину, вважатимуться шумом, і в процесі обробки їх амплітуда буде істотно зменшена. Частоти з більш високими амплітудами залишаться незайманими. Тепер модуль в режимі реального часу може виконати шумозниження для виділеного фрагмента. Щоб обробити весь файл, необхідно клацнути правою кнопкою миші на порожньому місці вікна під опцією Real-time (У реальному часі) і в контекстному меню, що з'явилося, вибрати команду Select All Data (Виділити всі дані). Для виконання обробки, необхідно клацнути мишею по кнопці OK.

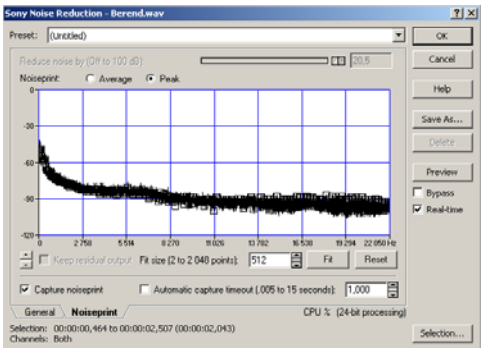


Рис. 5. Вкладка Noiseprint вікна Sonic Foundry Noise Reduction

Перемикачем Noiseprint вибирається режим обчислень для відображення графіка обгинаючої шуму: peak (по пікових значеннях) або average (по середніх значеннях).

Fit size (Підігнати розмір) визначає, на скільки частотних смуг розбивається звук для обробки. Рекомендується використовувати велике число точок обгинаючої. Чим більше точок, тим точніше працює алгоритм шумоглушіння. Якщо змінювався Fit size, необхідно натискати на кнопку Fit (Підігнати) для генерації нових точок вигину обгинаючої. Іноді потрібно перемістити окремі точки або групи точок обгинаючої. Наприклад, якщо частотні складові відправного матеріалу мають багато загальних з шумом точок, корисно зменшувати шум тільки в тих місцях, де немає великого перекриття по частоті. Скажімо, є запис мови з сильним шипінням стрічки. Якщо виділити всі точки нижче 1000 Гц і перетягнути їх вниз, щоб шумоглушіння не впливало на ці частоти, то усунеться більш чутний високочастотний шум і при цьому збережуться низькочастотні складові мови. Щоб перемістити окрему точку, потрібно натиснути на один з квадратних маркерів обгинаючої та перетягти його. Щоб перемістити групу точок, треба клацнути лівою кнопкою миші по графіку і обкреслити прямокутний блок, що охоплює потрібні точки. Вибрані точки змінять свій колір на червоний. Після того, як група точок вибрана, можна клацнути по ній і перетягувати всю групу відразу. У будь-який час можна прибрати обгинаючу кнопкою Reset (Скидання). Для повторної її генерації знову застосовується кнопка Fit. При ручному коректуванні форми обгинаючої часто потрібно змінити розмір графіка, щоб краще бачити, на які частоти виявляється дія.

Змінити масштаб зображення можна декількома способами. Один із способів полягає в тому, щоб лівою кнопкою миші виділити на графіку область для збільшення. Потім клацнути правою кнопкою і вибрати з контекстного меню команду Zoom Selection (Збільшити виділену область). Тоді на екрані виникне збільшене зображення області (див. рис. 6). Інший спосіб полягає в зміні режиму масштабування. Якщо, утримуючи натиснуту ліву кнопку миші, натискати праву, нормальний режим можна замінити на будь-якій з трьох інших: масштабування по вертикалі, по горизонталі або одночасно по вертикалі і по горизонталі.

Щоб повернутися до нормального режиму звичайного виділення, слід перемикатися таким чином до тих пір, поки курсор не прийме форму знака +. При роботі з графіком в збільшеному масштабі зручно користуватися режимом GrabjPan (Захват Панорама), який дозволяє переміщати графік в дисплейному вікні в будь-якому з чотирьох напрямів: вгору, вниз, вліво, вправо. Розміри зображення при цьому зберігаються. Щоб включити режим GrabjPan, треба клацнути правою кнопкою миші по зображенню графіка і вибрати в контекстному меню GrabjPan. В цьому режимі не можна виділити область або перемістити точки обгинаючої, він призначений тільки для загального огляду. Щоб відключити режим, треба повторно вибрати GrabjPan в контекстному меню.

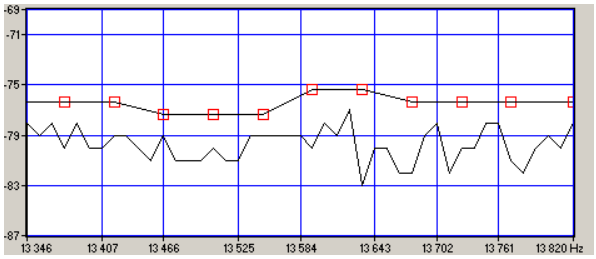


Рис. 6. Збільшене зображення відбитка шуму

Повернемося до вкладки General (рис. 4) і розглянемо решту настройок. При шумі, який погано піддається обробці, добрі результати дає багаторазове повторення процесу при значеннях Reduce noise від 10 до 20 дБ. Після першої обробки файлу одержують новий відбиток шуму і знову обробляють файл. Рекомендується двічі обробити файл із значеннями в 20 дБ, а не один раз з 40 дБ – це приведе до кращого результату.

Регуляторами Attack speed (Швидкість реакції на атаку сигналу) і Release speed (Швидкість реакції на загасання сигналу) встановлюється швидкість реакції програми на зміни у рівні шуму. Опцією Attack speed визначається, як алгоритм шумоглушіння поведе себе при появі сигналу. Значення, що рекомендується, за замовченням – 80. При дуже низьких значеннях алгоритм не встигає реагувати на швидкі переходи, і вони можуть бути видалені зі звуку. У свою чергу дуже високі значення можуть привести до помітних спотворень при швидкій атаці сигналу. При дуже великому розмірі FFT слід збільшити Attack speed.

Опція Release speed визначає, як швидко алгоритм шумоглушіння реагує на загасання шумового сигналу. Значення 50 рекомендується за замовченням. Більш високі значення можуть привести до відсікання закінчень звуків, які поволі затухають. При використанні дуже великих значень у роз-

мірі FFT Release speed слід збільшити. Часто після шумоглушіння пропадає яскравість звучання високих частот. Для компенсації такого явища застосовується високочастотний фільтр. Він включається за допомогою опцій High-shelf start freq (Частота зрізу високочастотного фільтру), яка встановлює частоту зрізу (від 500 до 15000 ГЦ), і High-shelf gain (Посилення високих частот), яка встановлює рівень посилення або послаблення фільтром високих частот (від -20 до 20 дБ). Зазвичай достатньо посилення приблизно на 3 дБ, щоб компенсувати високочастотні втрати при шумоглушінні.

В секції Windowing розташована система настройки для коректування точності частотного аналізу. Опція FFT Size (FFT-розмір) указує розмір вибірок для аналізу частотного спектру звуку. Чим вище значення, тим точніше аналіз, але й тим довше обробка та більше навантаження на центральний процесор. Настройка за замовченням зазвичай придатна для більшості ситуацій. За допомогою опції Overlap (Перекриття) встановлюється, яка частина вибірок накладається одна на одну при частотному аналізі звуку. Перекриття вибірок дає більш високу точність аналізу. Для більшості ситуацій підходить настройка за замовченням в 75%.

Перемикачем Keep residual output (Зберегти залишковий сигнал) інвертується процес шумоглушіння. Замість звуку чутно шум, який віддаляється. Така можливість є дуже цінною при настройці, тому що можна почути, чи дійсно віддаляється шум, від якого хотіли позбутися. Наприклад, можна почути фрагменти музики або стукіт дерев'яної палички ударника, і у такому разі слід змінити настройки.

Вищезазначений метод пропонує широкі можливості для поновлення музичного фонду як окремих любителів, так і професіоналів, та для збереження духовних надбань культури.

Література:

1. Scott R. Garrigus. Sound Forge 9: Звуковая студия. – М. : Триумф, 2008. – 480 с.
2. Дубровский Д. Ю. Компьютер для музыкантов и профессионалов. – М. : Триумф, 1999. – 400с.

УДК 785+792(47+57)"19/20"

Станіславська Катерина Ігорівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК ТРАДИЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ РАДЯНСЬКОГО ТА ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ XX–XXI СТОЛІТЬ

У статті розглянуто особливості втілення прийомів театралізації інструментального виконавства у радянській та пострадянській музиці XX–XXI ст.

Ключові слова: *інструментальний театр, інструментальне виконавство, театралізація.*

Specifics of methods of theatricality of instrumental performing in Soviet and post-Soviet music during XX–XXI centuries are researched in the article.

Keywords: *instrumental theatre, instrumental performing, theatricality.*

Бурхливий розвиток видовищних мистецтв у художній культурі XX століття обумовив посилення видовищності у традиційних видах мистецтва. Це привело до того, що видовищні елементи прямо чи опосередковано почали виходити на перший план. Формування цього явища у музиці отримало назву "інструментальний театр".

Інструментальним театром у музичній культурі називають театралізовані форми виконання академічної музики. Витоки цього явища спостерігаються ще у класиків (Й. Гайдн, Г. Берліоз), але справжнього розквіту театралізація інструментального виконавства набувала у другій половині XX століття, передусім, у творчості західних композиторів – Дж. Кейджа, Л. Беріо, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Дж. Крама та ін. Втім, подібні експерименти у той же час проводили і композитори радянського й пострадянського простору, використовуючи прийоми інструментального театру у творах, призначених для виконання на академічній сцені.

© Станіславська К. І., 2010

На жаль, дослідження особливостей втілення традиції інструментального театру в творчості російських та українських композиторів ще не увійшло в коло інтересів сучасних науковців. У літературі спостерігаються лише поодинокі відомості про елементи театралізації інструментального виконавства у контексті загальної характеристики творчості того чи іншого композитора (М. Висоцька, О. Єгорова, О. Зінькевич, Р. Розенберг, Ю. Холопов, В. Холопова, А. Фаніна, Т. Чередниченко, І. Чернова, Д. Шульгін). Отже, маємо на меті виявити та проаналізувати специфіку розвитку інструментального театру у творчості вітчизняних композиторів XX–XXI століття.

Першим з російських композиторів свій внесок у концепцію інструментального театру зробив Олександр Миколайович Скрябін (1872–1915) – і хоча більше на рівні ідей, а не реального втілення, проте естетичні задуми і мрії композитора виявились прогностично-футурологічними. Так, композитора цікавили експерименти з переміщенням звукових потоків у просторі, що в подальшому набуло визначення "просторова музика" і було реалізовано у творчості багатьох композиторів XX століття (явища "просторової музики" та "інструментального театру" дуже близько співіснують у творчості одних і тих самих авторів). Скрябін прагнув розширити рамки традиційних виразних засобів – зокрема, збільшити палітру звукових тембрів, що було пізніше реалізовано в електронній музиці. Мріяв він і про "рухливу, плинну архітектуру", "прозорі світлові колони" [2], що втілилось у сучасній світловій архітектурі, світломузичних фонтанах, де архітектура дійсно прозора, текуча і осяйна. Загалом, ідея світломузики, втілена композитором у симфонічній поемі "Прометей" (1910), спочатку задумувалась ним як елементарна кольорова візуалізація тональностей і акордів, проте у процесі роботи над твором сформувалася поліфонічна взаємодія музики зі світлом, а сама світлова партитура ускладнилася за рахунок "просторової організації кольору у стилізовано-абстрактні образи і фігури символічного змісту ("блискавки", "хмарки", "хвилі")" [4]. Що стосується безпосередньо елементів інструментального театру, то Скрябін прагнув подолати статичність музикантів, змусити оркестрантів рухатись. У тому ж "Прометеї" він пропонував ввести елементи театралізації музичного виконання: "Можливо, і оркестр також візьме участь у рухах, у ході… Він повинен жити у русі, як і хор. Це майже танець" [5]. Рух звуку і виконавців у просторі поєднувався у Скрябіна з "руйнуванням" рампи – він вважав, що між виконавцями і слухачами не повинно бути меж [2].

Як відомо, весь свій творчий шлях композитор йшов до так званої "Містерії" – певного мистецького акту, в реалізації якого Скрябін вбачав сенс свого життя. "Містерія" мала би втілювати не просто ідею синтезу багатьох мистецтв (як традиційних, так і нових), вона задумувалась як грандіозна художня подія, що об'єднає людей всього світу на єдиному святі мистецтва, а фінальним результатом стане незворотний духовний переворот людства. Отже, такі ідеї композитора, як злиття мистецтва з життям, стирання меж між виконавцем і слухачем, театралізація музичного виконавства, вихід мистецького акту з академічної сцени на відкритий простір, знайшли своє подальше втілення у творчості російських композиторів наступних поколінь.

Альфред Шнітке (1934–1998) використав прийоми інструментального театру у Першій симфонії (1972), яку назвав "антисимфонією". У масштабному полістилістичному творі митець поєднує "високе" й "низьке" (симфонічний оркестр і джазових музикантів з вільними імпровізаціями), стилізує і цитує музику різних "часів і народів": фінал П'ятої симфонії Бетховена, масові пісні-марші, гавайську гітару, "модні" танці (твіст, фокстрот), естрадні пісеньки, concerto-grosso у стилі Вівальді чи Баха, Похоронний марш Шопена, "Смерть Озе" Гріга, "Казки Віденського лісу" Штрауса, Перший концерт Чайковського, чотирнадцять григоріанських мелодій, середньовічну секвенцію "Dies irae", "Прощальну симфонію" Гайдна. І весь цей незвичний музичний текст розгортається на тлі видовищної театральної гри: "на початку музиканти натовпом вибігають на естраду, на ходу розігруючись; у кінці другої частини за куліси йдуть усі духовики, котрі повертаються перед фіналом, трагікомічно граючи суміш похоронної музики; у фіналі весь оркестр залишає естраду (як у "Прощальній симфонії" Гайдна), з тим щоби знову вбігти на неї і замкнути твір початковим ефектом" [15, 105].

У сфері театралізації академічного виконавства експериментував і Едісон Денисов (1929–1996). Так, у 10-частинному циклі "Блакитний зошит" (1984) для сопрано, читця, скрипки, віолончелі, двох фортепіано та трьох груп дзвонів, написаному на вірші Олександра Введенського та Даниїла Хармса, багатозначність психологічного підгрунтя абсурдизму обумовлює багатоплановість музичного змісту твору та зовнішнє обігравання безглуздості слів, дій та ситуацій. Композитор залишає детальні вказівки (по цифрах і навіть тактах партитури) щодо освітлення та організації рухів на сцені. За задумом автора, твір починається у повній темряві, світяться лише лампочки на пультах, та слабким пучком білого світла висвітлена клавіатура першого фортепіано. У подальшому світлова партитура вирішується відповідно до драматургії твору, утворюючи різнокольорові світлові акценти, плями та рухи. Поєднуючись зі "сценічним існуванням" виконавців, особливостями музичної стиліс-

тики композитора (сонорні "уколи", "розсипи", "струмки" та "дзижчання", фонові "ковзання" по струнах рояля та ін.), використанням підготовлених музичних інструментів та немузичного "реквізиту", виразна система твору набуває значної експресивності. Так, наприклад, у п'ятій частині "…світло тільки біле. Висвітлюються вузькими пучками сопрано (на стільці), читець (у кріслі) та виконавець на другому фортепіано; він встає з початком номеру і бере дерев'яний молоток (яким грають на дзвонах). Вузьким "пістолетом" висвітлюється велике поліно, що стоїть поряд із сопрано (краще березове), на якому лежить велика сокира. Сопрано надягає пенсне, встає і бере сокиру у руки… Одночасно з початком частини в глибині сцени виникає проекція слайда – кінь з циганом у зубах. Сопрано ударяє беззвучно сокирою по поліну, а звук виникає лише у другого фортепіано (рухи виконавців повинні бути синхронними)…". У сьомій частині "…сопрано сидить на стільці у застиглій позі. У т. 12, одночасно зі вступом першого фортепіано, сопрано починає повільні механічні обертальні рухи правою рукою, зупиняючи їх у т. 17 (одночасно з другим фортепіано). У тт. 65–69 читець підходить до сопрано, вставляючи їй до рота цигарку, піднімає її ліву руку і дає їй гриб. У т. 70 біле світло починає мінятися на зелене, яке стає більш інтенсивним. Сопрано (тт. 72–73) закриває одне око, інше широко відкриває і сидить абсолютно нерухомо. Світло поступово концентрується на ній…". У десятій частині на залитій м'яким блакитним світлом сцені "…сопрано і перше фортепіано висвітлюються білим пучком. У тт. 79–82 висвітлюються три групи дзвонів світловими пучками різного кольору (червоний, жовтий, зелений)… Скрипка і віолончель грають з лампочками, увімкненими на пультах. У тт. 93–94 кольорові пучки із дзвонів поступово знімаються. Залишається тільки блакитне світло і трохи м'якого білого світла на клавіатурі першого фортепіано…" Слід відзначити, що дві з трьох груп дзвонів зроблені з довільно підвішених випадкових предметів (бокалів, частин від люстр, пляшок, іржавих металічних труб і т.п.), спеціально не настроюються і наближаються за звучанням до підготовленого фортепіано. Отже, яскраво-абсурдний світ "Блакитного зошита" є справжнім інструментальним театром, що поєднує в собі сон та реальність, лірику та іронію, філософію та анекдот, чорний гумор та гротеск [14, 139–141,189–190].

Цікаве переломлення елементів інструментального театру в манері радянських масових дійств 20-х років (з розряду "гумору в музиці") демонструє Е. Денисов у п'єсі для шумового оркестру "Пароход плывет мимо пристани" (1986). Твір являє собою музично-театральне дійство, у виконанні якого беруть участь шість ударників (вдягнених у різнокольорові сорочки із закоченими рукавами та розстебнутим коміром), баяніст (який час від часу з'являється на сцені у кумачевій сорочці) та дванадцять святково вдягнених піонерів, що грають на барабанах та виконують певні рухи (марширують, вибудовуються вздовж сцени, формують піраміди). П'єса написана на матеріалі радянських пісень 20–30-х років, що виникають на тлі шумового акомпанементу і у супроводі певних рухів виконавців [14, 141–142]. Шумовий оркестр, окрім традиційних ударних, включає в себе старе розстроєне піаніно, ковадло, пральні дошки та створений спеціально для цього виконання "сковородофон" – набір сковорідок, на якому граються всі дванадцять звуків хроматичної гами [18, 345].

Традиція інструментального театру знайшла яскраве втілення в індивідуальному стилі азербайджанського композитора Фараджа Караєва (народ. 1943). За висловом музикознавця М. Висоцької, інструментальний театр у контексті творчості Ф. Караєва є тією сферою, яка акумулювала "основоположні властивості художнього мислення композитора – адетермінованість, парадоксальність, метафоричність" [3, 24]. Караєвим створено значний ряд опусів, в яких втілено принципи театралізації інструментальної музики, серед них: симфонія Tristessa I (1982) для камерного оркестру; "…a crumb of Music for George Crumb" (1985) для інструментального ансамблю; "В очікуванні…" (1986) для чотирьох солістів і камерного ансамблю/оркестру; "Terminus" (1987) для віолончелі соло; "Der Stand der Dinge" (1991) для інструментального ансамблю і магнітофонної стрічки; "Ist es genug?.." (1993) для інструментального ансамблю, магнітофонної стрічки і віолончелі соло; "(K)ein kleines Schauspiel" (1998) для двох гітар і басової флейти; "Сторонній" (2002) для інструментального ансамблю, соліста, хору и магнітофонної стрічки; "Stafette" (2003) для ансамблю ударних; "Пан Бі Лайн-ексцентрик або Ви й досі живі, пане Міністре???!!!" (2005) для флейти, бас-кларнета та фортепіано та ін. Показовими є і авторські жанрові визначення окремих інструментальних творів, як то: "театрально-симфонічна ретроспекція", "музика для виконання на театральній сцені", "маленька вистава", "маленька (не)вистава". Дійсно, видовищний компонент караєвських композицій досить яскравий: музиканти вимовляють абсурдистські та символічні тексти; довільно переміщуються по сцені, оркестровій ямі та залі, сідають, лягають тощо; беззвучно імітують гру на інструментах, грають на не своїх інструментах або по кілька виконавців одночасно на одному, здійснюють різноманітні маніпуляції з музичними інструментами та іншими предметами на сцені тощо. Втім, в інструментальному театрі Ф. Караєва, на думку дослідниці М. Висоцької, побачене і почуте утворюють не синтез, а сим-

біоз органічно пов'язаних і разом з тим незалежних елементів, які розвиваються паралельно, аж до взаємовиключення. Такою є смислова амбівалентність Епілогу твору "Ist es genug?..", що балансує на грані трагедії і фарсу: через зал до виходу повільно тягнеться траурна процесія – музиканти "ховають" контрабас, оформлюючи ритуал відповідною атрибутикою у вигляді "труни", скорботних осіб навколо, тембрів оркестрової міді та ритмічного "поховального" остинато великого барабану. Разом з тим, музика є настільки страшною і похмурою, що іронія і супутні їй емоції стороннього спостерігача зникають, – смерть реальна [3].

Музикознавець Т. Чередниченко зазначає, що якщо у класичній традиції завдання виконавця полягає у самоототожненні з виконуваним твором, то у сучасній музиці відбувається зворотний процес: виконуваний твір ототожнюється з виконавцем. У поєднанні з іншою традицією – відмовою від усвідомлення автора як головної інстанції музичної історії – виникає ідея "симбіотичної музики" (автором терміну є К. Штокхаузен) – музики, яка не існує поза виконавським актом. Саме інструментальний театр став вотчиною симбіотичної музики [16].

Окрім власне композиторських експериментів у сфері інструментального театру, Ф. Караєв, будучи професором Московської і кількох інших консерваторій, проводить наукові дослідження у цій галузі. За його твердженнями, інструментальний театр адептів жанру (М. Кагеля, Ф. Донатоні, С. Бусотті) розвинувся як протест проти більшості європейських теорій "ідеального музичного життєустрою", протест проти "уміння правильно мислити", який привів до переосмислення та перетлумачення музичного знаку, що стає осереддям авторської підсвідомості. "…інструментальний театр є також видом чисто елітарного театрального жанру, в якому основна роль відводиться конструюванню певного музичного "генотипу", завдяки якому і сам авторський задум, і саме музично-театрально-інструментальне дійство розглядається як один з проявів значно абстрактнішої структури, по відношенню до якої твір є лише однією з можливих її реалізацій" [9].

Сучасний російський композитор Віктор Єкимовський (народ. 1947) у багатьох своїх творах використовує прийоми інструментального театру. Так, у "Вічному поверненні" (1980) для баскларнета виконавець під час гри повинен неодноразово йти зі сцени і знову повертатись. Твір "У сузір'ї Гончих Псів" (1986) для трьох флейт і магнітофонної плівки виконується музикантами у повній темряві, світло є лише на столі, навколо якого і стоять музиканти, а виконання супроводжується фонограмою, що створює ілюзію шуму ефіру; до того ж, тривалість твору залежить виключно від інтуїції виконавців.

Жанр твору "З каталогу Ешера" (1994) сам композитор визначає як "інструментальний театр для 7 музикантів та діапозитивів". Натхненним поштовхом до написання твору послугували п'ять картин нідерландського художника-графіка Мауріца Корнеліса Ешера: "Малюючі руки", "Піднімаючись і опускаючись", "Стрічка Мьобіуса", "Пучина", "Вавилонська вежа", які і демонструються під час виконання на великому екрані (своєрідне переломлення традиції "Картинок з виставки" М. Мусоргського). У творі, що складається зі вступу, п'яти картин та трьох інтермедій між ними, немає жодної ноти, а є тільки текст та опис того, що потрібно робити виконавцям. Так, наприклад, коли демонструється картина "Малюючі руки" (на якій зображено дві руки з олівцями у пальцях, які ніби малюють одна одну), на сцені дві скрипачки, стоячи навпроти одна одної, грають лівими руками на своїх скрипках, а смичком – на скрипці партнерки. На "Стрічці Мьобіуса" музиканти повзають по сцені по уявній мьобіусівській вісімці, награючи при цьому різноманітні звуки (фрулато, тремоло, глісандо, флажолети, чвертьтони та ін.) та утворюючи будь-які шуми (свист, шипіння, скрипіння тощо). На демонстрації "Пучини" (у Ешера зображено кілька математично вивірених рядів риб) п'ять музикантів починають рухатись від заднику сцени вперед і назад, кожний у своєму темпі і зі своєю нотою: наприклад, один йде і грає у темпі allegro ноту "ре, ре, ре…", інший – у темпі andante "мі, мі, мі…" і т.д. На останній, кульмінаційній, картині "Вавилонська вежа" музиканти довільно рухаються по сцені, виконуючи знамениті соло для своїх інструментів – таке собі вавилонське "змішання мов". У певний момент гобоїст лягає на підлогу, а на нього починають навалюватись у різних позах інші – виникає певна подібність вежі, але невдовзі вона розсипається, і музиканти знову починають ходити і грати свої мелодії. Потім в іншому місці сцени виконавці знову починають "будувати башту", вже вище і більше, але і вона розвалюється. І, нарешті, втретє музиканти притягують стільці і за допомогою них будують найвищу вежу, на вершині якої грає трубач [19, 130–132].

Активно розвиває традицію інструментального театру Олександр Бакші (народ. 1952). В одному з перших його творів – "Драмі" для скрипки, віолончелі та рояля (1977) – музично-сценічний сюжет вибудувано на передбачуваному у фортепіанному тріо конфлікті тембрів: співучого (струнні) та сухо-ударного (рояль). На початку п'єси на сцені перебуває лише віолончеліст, якому із-за куліс відповідає скрипка. Скрипаль з'являється на сцені і, завдяки тембровій спорідненості, струнні "зли-

ваються" – співають разом. Пізніше на сцену вибігає піаніст і своєю грою руйнує дует струнних – спочатку тільки музично, а потім і театрально: наприкінці твору піаніст і скрипаль йдуть зі сцени разом, залишаючи віолончель наодинці. Твір демонструє не лише типову симетрію експозиції і репризи (самотність віолончелі на початку і в кінці), але й типову смислову нерівність початку і фіналу (різниця між самотністю віолончелі до дуету зі скрипкою і після нього). Відбулось це саме завдяки приходам-уходам виконавців, які реалізують семантику інструментальних тембрів – тобто, віолончеліст, скрипаль і піаніст зіграли віолончель, скрипку і рояль [16]. У іншому творі композитора "Зима у Москві. Ожеледь…" (1994) для скрипки, віолончелі і струнного оркестру виконавці грають, пересуваючись по сцені і шаркаючи по ній підошвами, імітуючи цим шарканням обережне ходіння по намерзлій кризі. У концерті для двох скрипок зі струнним оркестром "Помираючий Гамлет" (1998) "подвійний" Гамлет (скрипаль у чорному та скрипаль у білому) є зримим символом внутрішнього розладу героя, який втілюється і у звуковому образі; крім того, у драматургічно важливих моментах "грають" саме інструменти: контрабас, який виносять зі сцени подібно до труни чи нерухомого тіла (Гамлет-тіло); великий барабан, який сольно імітує останнє биття серця, що ось-ось зупиниться (Гамлет-серце) [16].

Художній керівник міжнародного проекту "Ігри без слів: Музичний інструментальній театр" [8], російський композитор Юрій Каспаров (народ. 1955) серед різноманіття жанрів своєї творчості працює і у сфері інструментального театру. Однією з прем'єр останніх років став твір "Con moto morto" (2000) для чотирьох відер, струнних, органу та заводної іграшкової мавпочки. Композитор згадує перше виконання твору: "Я пам'ятаю дивне враження від реакції публіки: коли ударники вийшли з відрами, у залі почався гул, і він не лише не затих, коли почалася музика, а наростав, і кінець п'єси я вже не чув" [13]. Чотири ударники з барабанними паличками розташовувались зліва від диригента, відра стояли на стільцях уверх дном. Сухий і жорсткий звук "відерних інструментів" поєднувався з широким і сильним звучанням струнних. В кінці, під фінальні зітхання органу, прозвучало соло мавпочки, яка дзенькала у свої малесенькі блискучі тарілочки; після останнього "дзинь" мавпочку накрили відром.

Подібні музичні та навколомузичні ідеї та принципи плюралізму, колажу, паралельної дії, мистецького контрапункту, а також активне залучення до музичного твору немузичних засобів обумовили використання у музикознавстві терміну "мультимедіа". Дослідниця сучасної музики О. Єгорова зазначає, що цей термін, порівняно з традиційним "синтезом мистецтв", володіє рядом особливостей, що краще відповідають музичній естетиці рубежу XX–XXI століть, а саме: перенесення акценту з об'єднаності цілого (синтез) на його множинність (мульти); ширше охоплення кола ймовірних компонентів, не обмежуваних сферою мистецтва; лаконічність і лексична мобільність; можливість співставлення музичних явищ з аналогічними явленнями в інших галузях культури; потенційне введення музикознавства у ширший науковий контекст [6]. Аналізуючи творчість білоруського композитора В'ячеслава Кузнєцова (народ. 1955), дослідниця називає мультимедійність однією з визначальних рис його композиторського стилю. Вся творчість митця, по-перше, буквально пронизана літературою – від конкретних текстів до літературних асоціацій; по-друге, кожному твору композитор прагне надати особливого графічного вигляду для створення індивідуального графічного образу; по-третє, у більшості композицій використовуються математичні принципи організації та символіка; нарешті, в ряді творів використовується сценічна дія та елементи інструментального театру. Так, яскравим прикладом мультимедіа-проекту є твір В. Кузнєцова "Два тексти Даниїла Хармса для чотирьох виконавців" (2003). Літературною основою послужили два твори Хармса, які, для посилення парадоксальності, поєднуються в один за принципом чергування фраз. Зоровий ряд вирішено у двох аспектах: театрально-сценічному і графічному. Графічний аспект втілено у партитурній графіці та художній ілюстрації-епіграфі на титульному аркуші твору. Сценічна дія полягає у тому, що протягом усього твору музиканти знаходяться у постійному русі: ходять по колу або у різні сторони, присідають, сідають на підлогу, лягають, але при кожному ударі фрусти (ударного дерев'яного інструменту) здригаються і завмирають до чергового вступу; наприкінці ж твору всі учасники проходять у глядацький зал, йдуть між рядами і повертаються на сцену, а після заключного удару фрусти завмирають і залишаються в образі протягом 10–15 секунд. Фонічний матеріал презентує різні манери виконання співака-декламатора та багату темброву палітру семи екзотичних ударних інструментів [6].

В українській музиці ідея інструментального театру теж знайшла своє яскраве втілення. Відомий композитор, баяніст та педагог Віктор Власов (народ. 1936) створив особливий театр у сюїті для баяна "П'ять поглядів на країну ГУЛАГ" – трагічних сценах за мотивами творів О. Солженицина та В. Шаламова. У п'єсі для баяна "Телефонна розмова" композиторська режисура вимагає від виконавця перевтілення у двох співрозмовників: завдяки тембровому рішенню утворюється враження, що

батько дорікає п'яному синові, який, врешті решт, кладе слухавку і не реагує на наступний дзвінок. Розвиток дії йде за принципом драматичного наростання, а виконавець передає зміст розмови не лише засобами баяна, а й пантомімою [11].

Вдалі спроби у сфері інструментального театру належать і видатному українському композитору Валентину Сильвестрову (народ. 1937). Зокрема, у творі "Драма" (1970) для скрипки, віолончелі та фортепіано об'єднано три сонати (для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано, тріо) як "три акти життєвої драми – з катастрофами, ліричними осяяннями, душевними бурями та їх розв'язанням" [7]. У музичну дію включаються додаткові предмети: алюмінієві тарілки, коробок сірників, керамічні стакани (котрі, будучи кинутими на струни, утворюють своєрідні акустичні ефекти). В авторських ремарках детально розписано візуальний ряд твору: вихід виконавців та "існування" впродовж звучання музики, поведінка артистів на сцені ("нахилитись", "випростатись", "стрімко", "плавно" і т.п.), раптовість їхніх рухів.

Видовищність та театральність інструментальної музики властива і творчості українського композитора Кармелли Цепколенко (народ. 1955). У її творах яскраво відображений принцип персоніфікації тембрів, задіяні незвичні склади інструментів, присутнє ігрове начало у виконавстві; театральність мислення відбивається і у "сценічних" назвах творів ("Концерт-драма", "Театральна соната" та ін.). П'єса "Нічний преферанс" для кларнета, фортепіано, віолончелі та ударних являє собою театральну сценку, де кожен з виконавців має свою роль, і по ходу дії вони сваряться, миряться, обмінюються репліками. В "Аум-квінтеті" для голосу, саксофона-тенора, скрипки, віолончелі і фортепіано відчувається певне ритуальне дійство, відродження пра-театру, передане засобами сучасної музики [11].

Активно працює у жанрі інструментального театру український композитор і диригент Володимир Рунчак (народ. 1960). Певна переорієнтація класичних музичних жанрів закладена вже у назвах творів, наприклад: "Щось на зразок струнного квартету", "Неконцерт для скрипки та струнних", "Прощальна несимфонія для п'яти виконавців", "Антисонати" для фортепіано і кларнета та ін. Цікава сценічна драматургія запропонована автором у творі "Дуелі" (авторське визначення жанру звучить як "квадромузика номер три для духових інструментів та інших музикантів оркестру"). "Групи виконавців у різних частинах залу і сцени замикають акустичний простір всього приміщення в умовний квадрат, у якому, за задумом автора, відбуваються своєрідні "дуелі": поміж музикантами (у залі і на сцені), музикантами і публікою, …між автором і …музикантами, диригентом, слухачами" [17, 67]. Крім цього, "Дуелі" – це свого роду виховний твір: у візуальному вирішенні В. Рунчак втілив ідею не тільки прилучити слухача до хорошої сучасної музики, але й показати, як не треба поводити себе на концерті. Таку поведінку демонструє частина музикантів на сцені, натхненно імпровізуючи образи "горе-слухачів" на концертах сучасної музики. Композитор і диригент додає: "Вони (музиканти) ніби показують публіці, як вона реагує на сучасну музику, як вона її не любить, як вона листає газети, як вона запізнюється…" [12]. Реальній публіці у залі запропоновано ніби подивитись на себе у дзеркало.

У творі "Homo ludens VI" для тромбона (жанр позначено як "пара анекдотів на всім відому тему") тромбоніст по ходу гри розбирає інструмент і скидає на підлогу ноти; у композиції "(pia)NO TROMB ONE, не один тромбон, а на двох з фортепіано" тромбоніст грає під кришкою рояля, на що струни (з натиснутою фортепіанною педаллю) відповідають гучним резонансом [1].

"В "Антисонатах" для фортепіано і кларнета, – згадує піаніст Андрій Бондаренко, учасник колективу "Нова музика в Україні" (організатором якого є В. Рунчак), – мені доводилось не тільки з усіх боків грюкати по інструменту, але й пританцьовувати і приспівувати, клацати пальцями разом з кларнетистом і грати йому марш, під який він виходив на сцену". Серед своїх улюблених творів Рунчака А. Бондаренко називає композицію для двох саксофонів "Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче мати одну". Саксофоністи одночасно є і персонажами, що палко рвуться до нагороди. Протягом твору вони повертаються у різні боки: іноді до публіки, наче благаючи її видати премію, іноді один до одного обличчям або спинами, з агресивними і лайливими інтонаціями або шипінням. У кінці один із них повертається до іншого сідницею і робить "слеп" (який звучить майже як… "пук"). В іншому цікавому творі – "Музичка для маршрутки Пекін – Київ (конса)" для саксофону та плівки – саксофоніст починає ходити по залу і збирати гроші під китайську фонограму, і кожного разу, коли йому щось дають, імпровізує у китайському дусі [20].

Досить багато суперечливих, "театрально-екстремальних" творів належать перу Сергія Зажитька (народ. 1962). Яскравий інструментальний театр представлений, зокрема, у його творі "Ах ты, степь широкая!" (1995), жанр якого визначено як "психоделічна серенада для баритона, чоловічого квазі-вокального квартету, тромбона, скрипки, балалайки, перкусії, танцюристок". Очевидиця концертного виконання твору згадує: "Квазі-квартет спочатку інтонаційно відтворював ауру ночі – легкі посвистування, гикання, викрики "гей!", "ш-ш-ш...", імітував солов'їний спів. Це тло прикривало мо-

нолог баритона, котрий неквапливо викликав на побачення свою симпатію. Серенада ставала дедалі комічнішою. Зал щохвилини вибухав від сміху... Нетипова ситуація для класичного концертного залу. Всі чекали, якого ж ще коника викинуть виконавці? "Акомпаніатори" почали лупцювати себе по руках і ногах (певне, ось чому серенаду названо психоделічною, тобто тією, що порушує традиційне уявлення про цей жанр)... Постукування по відру переросло у відверте гупання, аж поки "інструмент" не полетів геть. Терпець горе-залицяльників увірвався, і з гуркотом натовп залишив сцену..." [10].

За словами Олександра Бакші, "шуміти можна на скрипці, а грати на відрі", адже для логічної артикуляції певної музичної думки відро може виявитись більш функціональним, ніж скрипка [16]. Віктор Єкимовський вважає, що будь-яка ідея, пов'язана з музикою, навіть якщо вона втілена не звичними музичними засобами, – це все одно музика. А метою таких творів є спроба "вилізти" з чисто музичного жанру і пов'язати музику з якимись іншими ідеями [19, 132].

Фарадж Караєв у своїй лекції про інструментальний театр згадує слова французького письменника XX століття Франсуа Моріака, який сказав наступне: "Дивлячись на картини Пікассо, я завжди маю подвійні почуття. Мені здається, що він і геній, і брехун. Мене не залишає відчуття, що я є присутнім при замаху хитрого чаклуна, провокатора на людське обличчя, причому спонукає його ненависть до того, що він зображає, і не лише до зовнішньої сторони предметів, але й до внутрішньої, до самої душі". По аналогії, інструментальний театр, – додає Ф. Караєв, – і є тим феноменом, котрий "тісно пов'язаний з цілющою потребою у провокації, яка витає у нашому світі і в якій, здається, все стає анекдотом – або культурним, або промисловим, або політичним" [9].

Література:

1. Бентя Ю. Что-то вроде театра / Юлия Бентя [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://cn.com.ua/N447/culture/consert/index.html
2. Ванечкина И. Л. Идея "Мистерии" Скрябина: разведка будущего / И. Л. Ванечкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://prometheus.kai.ru/mister_r.htm
3. Высоцкая М. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева / Марианна Высоцкая. – Музыковедение. – 2009. – № 1. – С. 24–29.
4. Галеев Б. Александр Николаевич Скрябин / Б. Галеев, И. Ванечкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://209.85.135.132/search?q=cache:8JwSiUV8PesJ:culture.niv.ru
5. Галеев Б. М. Пространственная музыка / Б. М. Галеев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://prometheus.kai.ru/pr-mys.htm
6. Егорова О. Мультимедиа-проект в музыке: "Два текста Даниила Хармса" В. Кузнецова / Ольга Егорова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Multimedia.htm
7. Зинькевич Е. Валентин Сильвестров / Елена Зинькевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html
8. Игры без слов: Музыкальный инструментальный театр. Октябрь 2007 : буклет. – М., 2007. – 16 с.
9. Караев Ф. Лекция об инструментальном театре (прочитана в Московской консерватории) / Фарадж Караев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html
10. Кондратюк Т. Психоделічна серенада / Тетяна Кондратюк // Хрещатик: Київська муніципальна газета [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://209.85.135.132/search?q=cache:6tfoKCZcsMcJ:www.kreschatic.kiev.ua/ua/2456/art/18194.html
11. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы / Римма Розенберг [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://209.85.135.132/search?q=cache:iRWGvY8XUrMJ:www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html
12. Силаева А. Музыканты выходят на "Дуэль" / Анна Силаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.mediaport.ua/news/culture/8802
13. Тимашева М. Игрушечные обезьянки в зале Консерватории: Радиопрограмма / Марина Тимашева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.svobodanews.ru/content/transcript/421691.html
14. Холопов Ю. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.
15. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / Валентина Холопова. – М. : Аркаим, 2003. – 256 с.
16. Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши / Татьяна Чередниченко // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре – 2000. – № 6 (14). [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html
17. Чернова І. В. Ігрові стратегії в інструментальному театрі постмодернізму / Ірина Вікторівна Чернова // Культура і сучасність : Альманах. – К. : Міленіум, 2008. – № 2. – С. 65–68.
18. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед / Дмитрий Иосифович Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – 463 с.
19. Шульгин Д. И. Творчество-жизнь Виктора Екимовского: Монографические беседы / Д. И. Шульгин, Т. В. Шевченко. – М. : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. – 209 с.
20. Бесіда з українським композитором і піаністом Андрієм Бондаренко (неопублікована).

УДК [378.6:778,5](477)(092)

Безручко Олександр Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, професор КиМУ,
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва,
директор Інституту телебачення, кіно і театру
Київського міжнародного університету

ОСТАННІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОЇ І ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІКТОРА ДОВБИЩЕНКА (1945–1953 рр.)

Стаття присвячена дослідженню останнього етапу творчої і педагогічної діяльності видатного українського режисера театру і кіно, педагога Віктора Семеновича Довбищенка у контексті становлення мистецької освіти в Україні. На основі всебічного аналізу широкої джерельної бази і залученню до наукового обігу раніше невідомих архівних джерел реконструйовано процес становлення В. Довбищенка як педагога і митця, визначено фактори, що вплинули на формування його педагогічних поглядів, а також структуру та особливості функціонування мистецьких закладів України, в яких він викладав.

Ключові слова: *Віктор Семенович Довбищенко, становлення мистецької освіти в Україні, Київський державний інститут театрального мистецтва, театр, режисер.*

The article investigates the last period of pedagogical activity of the famous Ukrainian theater and film director, teacher Victor Dovbyshenko (1910-1953) in a context of the development of art education in Ukraine. The author reconstructs the process of Victor S. Dovbyshenko's formation as a pedagogue and an artist, making a deep analysis of a wide variety of sources and involving previously unknown archival sources in the academic discourse. The researcher has defined the factors that had influenced formation of Dovbyshenko's pedagogical views, as well as a structure and the peculiarities of functioning of the Ukrainian artistic institutions where an artist taught.

Keywords: *Victor S. Dovbyshenko, formation of the art education in Ukraine, Kyiv State Institute Theatrical Arts, theater, director.*

Віктор Семенович Довбищенко (21.11.1910, Харків – 24.09.1953, Київ) – надзвичайно цікава і багатогранна особистість, талановитий український театральний і кінорежисер, педагог, Заслужений діяч мистецтв УРСР (1946), учень В. Василька по режисерській студії Червонозаводського театру, О. Довженка по режисерській лабораторії на Київській кінофабриці (РЛККФ). Його театральний псевдонім – "Віктор Довбуш", літературні псевдоніми – "В. Віхрєв", "В. Д-ко", "Аргус".

До війни Віктор Довбищенко поєднував творчість з педагогічною роботою в театрі і кінематографії: був спочатку асистентом, а потім самостійним викладачем в майстерні Державного Червонозаводського театру (1931–1934 рр.), доцентом Київського державного інституту кінематографії (КДІК) (1935–1936 рр.), викладачем Акторської школи при Київській кінофабриці (АШККФ) (1935–1936 рр.), Київського хореографічного технікуму (1935–1937 рр.), акторських і режисерських курсів при театрах Харкова і Одеси (1938–1941 рр.), керівником курсу в Одеському театральному училищі (1939–1941 рр.).

Про його життя і творчі здобутки написано дуже мало, потреба у цьому дослідженні виникла вже давно, що робить актуальність незаперечною. Наукове завдання дослідження – реконструкція маловідомих сторінок життя і творчості останнього періоду (1945–1953 рр.) педагогічної діяльності В. Довбищенка. У цей час він був керівником курсу режисерів театру КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (1947–1953 рр.). Викладав "Режисуру" та "Акторську майстерність".

Після звільнення України від нацистів В. Довбищенко почав працювати у Ворошиловградському (Луганському) театрі. У день відкриття першого післявоєнного театрального сезону 1945–1946 рр. була показана поставлена ним п'єса М. Старицького "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці". А. Маркевич писала тоді: "Виставу дуже прикрасили різдвяні колядки і обрядові сцени. Вдалими були вистави: "Дзвони Амбуаза", "Дні війни", "Китайський флакон" [10].

Після того, як Київську кіностудію перевели з евакуації, почалося повернення творчих працівників. Одним з нагальних завдань, пов'язаних із заснуванням Управління у справах кінематографії при Раді Народних комісарів УРСР, було таке: "На студії зараз працюють режисери Донской, Земгано, Ігнатович, Солнцева, Красій, Кучвальський. Студія повинна мати не менше двадцяти режисерів

© Безручко О. В., 2010

для повного використання виробничої потужності. Тому необхідно повернути на студію кінорежисерів, що працюють в інших студіях, – насамперед товаришів: Савченка, Лукова, Тягно, Довбищенка, Скляренка, Гаккебуш, а також товариша Бучму, що працює в театрі ім. І. Франка" [11].

4 квітня 1945 року на засіданні комісії Політбюро ЦК КП(б)У по культурі та літературі (на якому були присутні: голова РНК УРСР К. Литвин, директор Київської кіностудії художніх фільмів О. Горський, режисери кіностудії: М. Донською, В. Браун, Г. Ігнатович, І. Земгано, Б. Дмоховський) заступник голови Ради народних комісарів (РНК) УРСР Н. Бажан попередив: "З питання про Довбищенко треба чекати заперечення з боку Ворошиловграда, однак його необхідно перевести для роботи на Київську студію" [9].

Ігоря Савченка повернули з "Мосфільму" до Києва: він приїхав знімати фільм разом із учнями власної кінорежисерської майстерні ВДІКу (О. Алов, В. Наумов, С. Параджанов та ін.). В. Довбищенка, на жаль, відпустили на Київську кіностудію, та й взагалі до Києва, тільки через два роки.

У Ворошиловградському театрі В. Довбищенко займався педагогічною діяльністю. Він писав в "Автобіографії": "Війна, евакуація змусила мене тимчасово перервати педагогічну діяльність. З 1945 по 1947 відновив роботу в цій області (студійні заняття у Ворошиловградському театрі) " [4, 6].

1947 рік для В. Довбищенка став знаковим: після майже десятирічної перерви він повернувся до Києва, де став художнім керівником і головним режисером Київського Театру юного глядача (ТЮГ), в якому працював з 27 березня 1947 року до 25 січня 1952 року.

Цей театр у різні роки носив ім'я І. Франка, М. Горького, називався Українським театром юного глядача імені Ленінського комсомолу (Державним республіканським театром юного глядача). Нині це Київський академічний театр юного глядача на Липках. Театр був заснований у 1924 році Олександром Соломарським та Іриною Дєєвою. Перша прем'єра – вистава "Мауглі" за Р. Кіплінгом – відбулася 8 листопада 1924 року. З театром співпрацювали найвидатніші майстри українського мистецтва: народний артист УССР А. Соломарський (1924–1931, 1953–1961 рр.), В. Скляренко, І. Дєєва, Б. Кожич, Б. Вершилов, К. Кошевський (разом з В. Довбищенко вони у 1935 році оприлюднили "заклик трьох" про створення нового театру), Заслужений діяч мистецтв УРСР В. Неллі (1925–1934), А. Бучма, В. Татлін, А. Лундін, В. Вільнер, М. Форегер, В. Меллер і, навіть, К. Станіславський, який брав участь у постановці "Синього птаха" М. Метерлінка [12].

У 1947 році, після від'їзду В. Довбищенка, Луганський музично-драматичний театр очолив режисер Д. Крамської. Того ж року театр отримав ім'я М. Островського.

У 1944 році, після реевакуації з Москви, Київський державний театральний інститут отримав нову назву – Київський державний інститут театрального мистецтва, а в 1945 році, з нагоди сторіччя від дня народження видатного українського драматурга і театрального діяча І. К. Карпенка-Карого, інститутові було присвоєно його ім'я. У 2003 році цей навчальний заклад був перейменований у Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого.

Після війни до викладацької роботи поверталися відомі українські митці театру і кіно, які вже мали досвід педагогічної роботи: А. Бучма, К. Хохлов, Л. Гаккебуш, Г. Юра, С. Ткаченко, І. Чабаненко та ін. Директор інституту (так на той час називалася посада ректора), Заслужений артист України, професор С. Ткаченко, назначений на посаду у 1947 році, запросив на викладацьку роботу В. Довбищенка та його дружину і помічницю в творчості Т. Вечору.

Влітку 1947 року В. Довбищенко набрав в інституті ім. І. К. Карпенка-Карого спільну режисерсько-акторську майстерню [4, 5].

На жаль, лекції В. Довбищенка не збереглися, тим не менш, завдяки одному з його тогочасних інтерв'ю під назвою "Думками вголос", можна побачити, що тоді хвилювало митця і з чого б він розпочав спілкування з учнями: "Мистецтво – ми всі говоримо про нього, служимо йому, але ж, – тільки не вважайте мене надто наївним! – мистецтво треба насамперед любити.

– Розумієте мене? – повторив він. – Любити мистецтво, розчинитись у ньому, як ідея розчиняється в образі, відкинути особисте, перебороти те зверхнє, хибне себелюбство, те егоїстичне, що сидить все-таки в кожному з нас.

Може це звучить по-дитячому, але ж мистецтво треба творити з чистою душею. Чистота громадянська, чистота життя актора відіб'ється в його мистецтві – і тільки такий актор, який визволився з пут дрібного себелюбства, зможе піднестись до справді прекрасного і нести це прекрасне, виховувати, збуджувати його у своїх глядачів" [1].

Одним із учнів цієї майстерні став відомий в майбутньому український кінорежисер і педагог, сценарист, актор, Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1979 р.), Народний артист УРСР (1980 р.) В. Денисенко (07.01.1930, село Медвин Богуславського р-ну Київської обл. –

10.06.1984, Київ). Досвідчений педагог В. Довбищенко розгледів у сором'язливому юнаку великий творчий потенціал, а тому перевів В. Денисенка до режисерської групи.

У щоденнику В. Довбищенка перші згадки про нового учня датовані 16 грудня 1947 року: "Вечір – режисура, Денисенко – Гоголь "Ревізор" [5, 1], тобто В. Денисенко працював над гоголівським "Ревізором", потім були "Мертві душі" М. Гоголя [5, 6], "Майстри часу" І. Кочерги, "Казка" Свєтлова, "Діти сонця" О. Горького [5, 39] та ще багато різнопланових навчальних робіт.

Протягом всього життя В. Денисенко мав власні погляди на життя і мистецтво, які не боявся відстоювати. У щоденнику В. Довбищенка знаходимо запис, що стосується розподілу п'єс для навчальних постановок студентами-режисерами: "Денисенко між іншим сказав про персонажів "Загибель ескадри" – "Вони, каже, голі і кричать". Йому п'єса не подобається" [5, 36].

Ця п'єса була дипломною виставою В. Довбищенка у Червонозаводському театрі, тим не менш, вчитель не став наполягати, аби учні йшли його стопами, а бажав, аби вони шукали власний шлях у мистецтві.

Талановитий педагог умів надавати шанс студентам, а тому невдовзі В. Денисенку було дозволено поставити "Кассандру" Л. Українки [5, 48]. Його цікаве режисерське рішення було гідно оцінено майстром курсу.

Цей урок гнучкості й уміння прислухатися до чужих думок, навіть якщо вони належать власним учням, В. Денисенко запам'ятав на все життя. В. Довбищенко вірив у кожного із учнів, допомагав їм розкритися – і це давало чудові наслідки. З робіт, над якими Денисенко працював на другому курсі, відмінну оцінку заслужили режисерська розробка п'єс "Далеке" Афіногенова та "Образа" ("Велика доля") Сурова. В. Денисенко отримав найкращі відмітки й з акторської майстерності за образи Мальки ("Далеке" Афіногенова), Прокопа ("Приїжджайте в Дзвінкове" Корнійчука), Бєляєва ("Місяць у селі" Тургенєва), Богомолова ("Сомів та інші" Горького) [13, 136].

В. Довбищенко у Театрі юного глядача у цей час поставив "Як гартувалась сталь" М. Островського (1948 р.), "Червону краватку" С. Михалкова (1948 р.), "Червоний капелюшок" Є. Шварца (1948 р.), "Лісову пісню" Л. Українки (1949 р.), "Двох капітанів" В. Каверіна (1949 р.), "Маленькі трагедії" О. Пушкіна (1949 р.) [4, 63]. Як видно з цих списків, В. Довбищенко, як і його учитель О. Довженко, ніколи не робив із своїх учнів творчих клонів, а навпаки – підтримував у пошуках власного творчого шляху.

Така педагогічна парадигма давала гарні наслідки: за відмінне навчання В. Денисенка обрали в раду Наукового студентського товариства, а наприкінці другого курсу він "був визнаний гідним Сталінської стипендії" [13, 148].

Олександр Довженко, з подачі свого учня В. Довбищенка, звернув увагу на талановитого студента В. Денисенка, який "вивчивши твори Лесі Українки…розробляв автобіографічний сценарій Лесі Українки, з яким познайомив заслуженого діяча мистецтв тов. Довженка (Москва). Сценарій був схвалений" [2].

Олександр Довженко, який на той час не мав власної режисерської майстерні у ВДІКу, тим не менш радив викладачам Київського театрального інституту відпустити В. Денисенка до Московського кінорежисерського інституту (мається на увазі ВДІК – прим. О.Б.) як виключно талановитого, надзвичайно обдарованого студента. Достовірні слова режисера О. Довженка: "Цей хлопчик по своєму таланту, духовному устрою – один з мільйону" [3].

Віктор Довбищенка мав багато планів, в нього була надзвичайно цікава майстерня, в якій панував дух творчості. Але почалася друга післявоєнна хвиля сталінських репресій. 28 червня 1949 року, після блискучо складених іспитів, старосту курсу (з 1948 р.) й члена президії Наукового студентського товариства (НСТ) (з 1949 р.), найкращого студента вже третього курсу В. Денисенка заарештували [13, 72].

Арешт став несподіванкою й для керівника майстерні В. Довбищенка. Знову, як і дванадцять років тому, він відчув страх звичайної чесної людини перед безжальним вихором смерті й забуття, що змітав найталановитіших, а тому найбеззахисніших у своїй творчій відкритості людей.

Скоріше за все В. Довбищенко клопотав перед високими інстанціями за долю свого учня, проте всі намагання були марними. Не виключаючи найгіршого, перші два місяці після арешту кращого учня учитель не вів щоденника.

Перший запис у щоденнику з'явився 21 серпня 1949 року: "був Іщенко" [5, 19] (мається на увазі театральний режисер і актор, "названий син" Леся Курбаса, Олександр Іщенко). Розуміючи всю складність становища, два колишніх режисери-лаборанти майстерні О. Довженка вирішили, на випадок власних арештів та з огляду на сумний досвід дванадцятирічної давнини (такий перебіг подій був

можливий), аби не зашкодити О. Довженку, становище якого на той час і так було досить хитким, знищити все листування із ним.

Зрозумівши, яка небезпека очікувала й самого В. Довбищенка, його друзі, аби захистити митця, підняли питання про одержання ним вченого звання доцента майстерності актора. Рекомендації дав А. Бучма: "Я знаю як здібного і обдарованого майстра сцени. Висока культура, багата ерудиція і великий досвід театрознавчої та педагогічної роботи" [6, 48]. Народний артист СРСР, професор Г. Юра вважав, що "своєю відданістю справі культурного виховання нових кадрів, своїм патріотизмом до великої справи вирощування кадрів і прищеплення їм нашого світогляду тов. Довбищенко здобув щиру любов з боку студентства" [6, 53]. Народний артист СРСР, професор А. Мар'яненко характеризував В. Довбищенка "як дуже працьовиту, вдумливу і талановиту людину ще під час перебування його студентом Харківського Муздрамінституту. З 1932 року він уже працює асистентом педагога в Червонозаводському театрі. З 1934 року веде курс самостійно у Київському кіноінституті, читає лекції в Одесі, Києві, Харкові" [6, 54]. Народний артист УРСР, режисер Харківського українського державного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (колишній театр "Березіль") Л. Дубовик характеризував В. Довбищенка як "одного з найцікавіших майстрів радянського, українського театру" [6, 56].

Віктор Довбищенко на той час вже два роки був художнім керівником Київського театру юного глядача (ТЮГ), в якому його донині тепло згадують: "Такі режисери, як В. Довбищенко… крок за кроком вивели театр на найвищий ступінь удосконалення професіоналізму, що було позначено новаторськими та експериментальними пошуками, знахідками і відкриттями" [12].

Віктор Довбищенко, незважаючи на проблеми зі здоров'ям, плідно працював у той час, поставивши у ТЮГу "Казки діда Свирида" Н. Забіли (1950 р.), "Дванадцять місяців" С. Маршака (1950 р.). У 1951 році він був художнім керівником Республіканської Олімпіади, у ТЮГу поставив "Зірку світу" Ц. Солодарь (1951 р.), "Весілля" М. Гоголя (1951 р.), "Сім'ю" І. Попова (1952 р.) [4, 34]. У тому ж 1951 році у Київському державному театрі музичної комедії він поставив "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка.

Корифеї українського мистецтва у ті лихі часи В. Довбищенка врятували, але його найкращого учня не змогли: 10 грудня 1949 року В. Денисенко за надуманим звинуваченням у антирадянській агітації відправили у виправно-трудовий табір ВЯТЛАГ терміном на п'ять років [13, 114].

Незважаючи ні на що, виховання молодих режисерів продовжувалося: влітку 1950 року В. Довбищенко готувався до нового навчального року. Так, зокрема, 27–29 липня він розписував теми лекцій, які планував читати в Інституті:

"Перший серед рівних (режисер)
Теорія режисури (амплуа режисера)
1. Вибір п'єси
Принципи побудови репертуару. Мотиви включення даних.
Вахтангов, Станіславський
Соловйов – переказ п'єси
Раб п'єси? Творець вистави?
2. Аналіз п'єси
Ідея дегустація. Багато разів. Драм. аналіз. Образ. Життя. Перевірка ідеї.
3. Задум вистави
Задум. Як я відношуся до п'єси? Навіщо?
Перевірка і уточнення задуму вистави з акторським колективом.
4. Робота з актором
Режисура і актори. Актор – самостійний творець ("Дорога майстерності", Станіславський, Горький, Бєлінський)
Від читання п'єси до прем'єри. Злом. Запліднення. Актор і ансамбль.
5. Робота з компонентами.
Художник. Композитор. Хореограф. Свобода і самостійність.
6. Організаційно-технологічна частина.
Робота з цехами… ведення репетиції… Постановочна частина. Адміністрація
7. Народження вистави (випуск)
Монтування. "Генералка" (генеральна репетиція). Репертком. Прем'єра.
8. Життя і смерть вистави
Глядач. Роль. Боротьба і старість вистави. Перетрактовка і виправлення.
9. Висновок" [7, 30-32].

Завдяки вже згадуваним "Думкам вголос" можна зрозуміти, чому майстер навчав своїх учнів: "Я переконався: егоїст, думки якого цілком поринули тільки в себе, в свою особистість, не дасть радості театрові, глядачеві... Багато хто не любить цього чути, дехто закидає мені, що я надто самовпевнено кидаюсь гучними фразами.

Ні, це не так. Я не самовпевнений. Мені добре відомі болісні роздумування, гіркота невдач, нездійснених задумів, та коли починається робота – сумнівів не має бути. І не просто робота, а безупинне поривання вперед… – І Віктор Семенович, різко підвівшись, перепитав:

– Розумієте? Вперед, хай оступаючись, експериментуючи, та врешті йти вперед…

– Дехто, творячи мистецтво, – продовжував Віктор Семенович, – забуває про саме мистецтво. Так він перестає бути мистецтво, спиняється на тому рівні, з якого розпочав свої перші виступи на сцені" [1].

17 вересня 1950 року В. Довбищенко розподіляв п'єси, над якими на третьому курсі будуть працювати його учні:

"1. Бжеський – "Ревізор"

2. Вазлін – "Голос Америки"

3. Генулер – "Ромео", "Кандидат партії"

4. Крижанівський – "Боротьба без лінії фронту", "Хазяїн"

5. Пархоменко – "Макар Діброва", "Лимерівна" [7, 108].

Першим в цьому списку учнів В. Довбищенка стоїть пасинок А. Бучми Ігор Бжеський, який до війни встиг закінчити лише три курси Київського державного театрального інституту на курсі у К. Хохлова, а після війни, у 1948 році, пішов "довчатися" в майстерню В. Довбищенка. Про його долю розповіла онука А. Бучми, кандидат мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України В. Заболотна: "Дипломну виставу по примітивній п'єсі туркменського драматурга Гусейна Мухтарова "Честь сім'ї" ставив в рідному театрі (1952, диплом з відзнакою). Потім працював в першій когорті режисерів Українського телебачення, яке лише починалося. Але почав катастрофічно втрачати зір. Пішов на Київську кіностудію художніх фільмів (другий режисер на "Павці Корчагіні" у О. Алова и В. Наумова), самостійно знімав по неймовірно примітивних сценаріях. Творчу дорогу закінчив визнаним режисером Київської кіностудії науково-популярних фільмів. Ігор Юрійович був людиною фантастичної ерудиції і дивної порядності" [8].

У 1951 році учні В. Довбищенка ставлять дипломні вистави: "Єгор Буличов" М. Горького, "Дві родини" М. Кропивницького та ін.

Паралельно з педагогічною і творчою роботою, В. Довбищенко займався науковими розробками: він готував хрестоматію, про що можна знайти записи в його щоденнику: "З Нестеровим і Чабановим працювали над хрестоматією. Вони наполягають на вилученні К. Кошевського. Я жорстоко сперечався. Безрезультатно" [7, 121].

Віктор Довбищенко написав більше 20 крупних теоретичних статей та нарисів, присвячених проблемам подальшого розвитку радянського театру, питанням виховання режисерів театру і кіно.

"Мені багато розповідали про Віктора Довбищенка – режисера, педагога, художнього керівника, чулу людину, прекрасного товариша. – писала Анна Вер. – Та чимало говорили про його вперту, неспокійну вдачу, про гостріть його думок і висловів. І дехто одверто додавав: "Неспокійно з ним. І чого він клопочеться? Працював би, як усі"" [1].

Завдяки цій невпокійливій й захопливій вдачі та прагненню до правди В. Довбищенко надрукував статтю про справжнє положення в тогочасних українських театрах. Після цього митець почав зазнавати гонінь від найвищого керівництва, якому не до смаку прийшлися звинувачення в провінціалізмі. О. Довженко підтримав свого учня у лихі години, написавши листа, який багато років потому оприлюднив учень В. Довбищенка по КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого Б. Крижанівський.

Після смерті Й. Сталіна була проголошена амністія, завдяки якій 11 травня 1953 року, після дострокового звільнення із зняттям судимості згідно з Указом Президії Верховної Ради від 27 березня 1953 року "Про амністію" (довідка про звільнення 8АА № П0025825) [13, 149], був звільнений В. Денисенко. В. Довбищенко тоді був важко хворим. Навіть щоденник митця від 1953 року мав підзаголовок "Книга болю" – фізичного та душевного. Передчуваючи скору смерть, він порекомендував своєму учню поїхати до О. Довженка. Також він допоміг В. Денисенку поновитися у КДТІ восени 1953 року. Але це була остання допомога – 24 вересня 1953 року серце Віктора Семеновича Довбищенка перестало битися.

Потрібно відзначити, що не лише В. Денисенко, але й Б. Крижанівський продовжив навчання у О. Довженка у Всесоюзному державному інституті кінематографії ім. С. А. Герасимова.

За своє коротке, але надзвичайно плідне й яскраве життя В. Довбищенко встиг багато зробити: зняв короткометражний художній фільм "Чий кандидат" (1937 р., у співавторстві із В. Галиць-

ким), у театрі поставив більше 60 вистав, серед яких: "Скупий лицар" О. Пушкіна (1928 р.), "Професор Мамлок" Ф. Вольфа (1935 р.), "Лісова пісня" Лесі Українки (1939, 1949 р.), "Украдене щастя" І. Франка (1945 р.), "Одруження" М. Гоголя (1952 р.).

В останній період свого життя В. Довбищенко, окрім педагогічної діяльності (керівник курсу режисерів театру КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, викладач режисури та акторської майстерності), продовжував займатися науковими дослідженнями. Так, у 1948 році виходять два упорядковані ним збірника: "Порадник режисера" та "Про мистецтво театру", а у 1949 році – книга у співавторстві "В. С. Василько". Крім того, він писав багато статей з питань театрального мистецтва, друкував рецензії на вистави.

У 1984 році, більш ніж за тридцять років по його смерті, вийшла книга В. Довбищенка "Театр". В орієнтовних списках літератури для підготовки до вступних іспитів, які дають педагоги багатьох інститутів театру і кінокультури, є твори В. Довбищенка. Учні його учнів продовжують вивчати творчу і педагогічну спадщину видатного українського митця.

Підсумовуючи вищевикладене, можна відзначити, що поставлене на початку статті завдання виконане: ґрунтовно досліджено останній період педагогічної, творчої і наукової діяльності видатного українського режисера театру і кіно, педагога, Заслуженого діяча мистецтв України Віктора Семеновича Довбищенка. Тим не менш, хочеться сподіватися на подальші наукові розвідки, нові знахідки в біографії людини, робота з якою дозволила багатьом діячам українського театру і кінематографу набути професійної майстерності.

Література:

1. Вер Анна. Думки вголос / Анна Вер // Мистецтво. – 1945. – 13 листопада.
2. Денисенко Т. Я. Заява Міністру Міністерства державної безпеки (МДБ) СРСР Абакумову / Т. Я. Денисенко, О. К. Денисенко. – Приватний архів Денисенко Г. Т. , арк. 3.
3. Денисенко Т. Я. Заява 11 листопада 1950 р. / Т. Я. Денисенко, О. К. Денисенко. – Приватний архів Денисенко Г. Т., арк. 3.
4. Довбищенко В. С. Автобіографія / В. С. Довбищенко. – Державний архів м. Києва (ДАК), ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23.
5. Довбищенко В. С. Щоденник 1947–1948 рр. / В. С. Довбищенко. – Приватний архів Пазенко О. А.
6. Довбищенко В. С. Щоденник 1949–1950 рр. / В. С. Довбищенко. – Приватний архів Пазенко О. А.
7. Довбищенко В. С. Щоденник 1950 р. Книга болю / В. С. Довбищенко. – Приватний архів Пазенко О. А., арк. 30–32.
8. Заболотная Валентина. Бучма и бучменята / Валентина Заболотная // День. – 2004. – 18 листопада.
9. Засідання комісії Політбюро ЦК КП(б)У по культурі та літературі 4 квітня 1945 року. – Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України, ф. 1, оп. 23, спр. 4474, арк. 72.
10. Маркевич Анна. Август, война, театр / Анна Маркевич // Жизнь Луганска. – 2005. – №42. – С. 19.
11. О задачах, вытекающих из образования Управления по делам кинематографии при СНК УССР. – ЦДАГО України, ф. 1, оп. 70, спр. 282, арк. 49.
12. Офіційний сайт Київського академічного театру юного глядача на Липках – Режим доступу : http://www.tuz.kiev.ua/history/data.html.
13. ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1, спр. 39942.

УДК 314.743; 78.07; 070 (73)

Карась Ганна Василівна,
кандидат педагогічних наук,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ХРОНОГРАФ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ "ЕКРАН" (США): ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Стаття розкриває роль ілюстрованого журналу українського життя для молоді і старших "Екран" (Чикаго, США, 1961–1992 рр.) у висвітленні музичного життя української спільноти у світі в другій половині XX століття. Аналіз всіх випусків дозволив автору виокремити особливості журналу, встановити, які сфери музичного життя діаспори висвітлювались на його сторінках.

Ключові слова: *журнал, музичне життя, діаспора, автор, стаття.*

© Карась Г. В., 2010

The article reveals role of Ukrainian life magazine "The Screen " for youth and seniors (Chicago, USA, 1961-1992) in elucidation of musical life of Ukrainian community in the world during the second half of the XX century. The author analyzed all issues of the magazine, marked out its peculiarities and determined spheres of diaspora's musical life that aree represented at its pages.

Keywords: *magazine, musical life, diaspora, author, article.*

За оцінкою зарубіжних дослідників, українська еміграційна преса "взяла на себе ролю вчителя, виховника, порадника, інформатора, організатора, формувача, опікуна-консерватора, вартівника й захисника української душі", вона стала "засобом перетворення етносу в свідому націю" [13, 291]. Соціальна функція цієї преси полягала у забезпеченні широкого контакту між українцями діаспори, уможливленні публічної дискусії над поточними проблемами українського політичного, культурного, господарського і наукового життя [5, 78]. Розбудовуючи культурне оформлення нації, преса діаспори вирівнювала негативні наслідки, викликані браком власних національних шкіл, університетів, інших виховних інституцій. Часто це була єдина ланка, що єднала українців діаспори з рідним світом і культурою. Преса стала для них не тільки важливим каналом збереження і передачі етнічної інформації, але й одним з головних компонентів інфраструктури національної культури.

Емігрантська преса відігравала важливу роль у збереженні української музичної культури. Хоч загалом вона нараховувала багато сотень назв у різних країнах світу, проте видань, які постійно висвітлювали проблеми музичного життя нашої спільноти, було обмаль. Більшість з них виходила у США у другій половині XX ст. Це журнал музичного та мистецького життя "Вісті", який з 1961 по 1966 рік у Твін Сіті (Міннесота) видавав хор "Дніпро"; журнал "Овид", який з 1957 по 1975 рік видавав Микола Денисюк у Чикаго; музично-літературний журнал-квартальник "Бандура" (Нью-Йорк, з 1981 р.), головним редактором якого впродовж тривалого часу, до 1999 року, був Микола Чорний-Досінчук, а згодом – бандуристка Ольга Герасименко-Олійник. Найдовше – з 1961 по 1992 рік – виходив ілюстрований журнал українського життя для молоді і старших "Екран", що видавався як двомісячник на двадцяти восьми сторінках масовим тиражем в Чикаґо (Іллінойс). Його засновником і редактором протягом всього часу був наш земляк – Адам Антонович[1]. 150-е число журналу вийшло посмертно в 1997 р. і було присвячене його пам'яті.

Вказані видання, за винятком "Бандури", ще не осмислювались з музикознавчо-культурологічної точки зору [8]. Зважаючи на тривалий час існування журналу "Екран", його поширеність в зарубіжжі, мета нашого дослідження – розкрити роль даного часопису у висвітленні музичного життя української спільноти у світі у другій половині XX століття. Для її досягнення поставлено наступні завдання: проаналізувати всі випуски журналу; виокремити його особливості; встановити сфери музичного життя діаспори, які висвітлювались на сторінках часопису.

Важливою особливістю цього видання, яке орієнтувалося на широке коло читачів і дбало про виховання і збереження їх національної свідомості, був багатий високоякісний ілюстративний ряд, який включав як архівні світлини, так і сучасні репортерські. Вони вигідно вирізняли часопис з-поміж інших й до сьогодні використовуються у дослідженнях та публікаціях.

Тематика журналу охоплювала всі сторони українського життя, в тому числі і культурно-мистецького. Жоден номер "Екрану" не оминав проблем музичної культури, частина статей друкувалася англійською мовою, що сприяло поширенню інформації як в середовищі українців, які вже не володіють рідною мовою, так і в чужому англомовному середовищі.

Не маючи штату працівників та кореспондентів, редакція часопису співпрацювала з іншими еміграційними виданнями, часто передруковувала статті із українських щоденників, тижневиків чи місячників ("Свобода", "Америка", "Народна воля", "Нова зоря", "Ukrainian Weekly" – США; "Наша Мета", "Батьківщина", "Шлях перемоги", "Гомін України", "Вісті", "Новий шлях", "Вільне слово", "Українські вісті", "Канадійський фармер", "Жіночий світ", "Світло" – Канада; "Українська думка" – Лондон, Велика Британія, "Українське слово" – Буенос-Айрес, Аргентина, "Християнський голос" – Мюнхен, Німеччина; "Вільна думка" – Австралія, "Наше життя", "Наша культура", "Наше слово" – Польща), а також з американських ("The New York Times", "News World Staff", "West Palm Beach", "Fla", "The Times Staff", "New Perspectives") та видань з України ("Літературна Україна", "Музика").

Незмінний редактор видання Адам Антонович, який одноосібно забезпечував вихід журналу (збирав фінансові датки, організовував передплату і друк накладу, забезпечував своєчасний вихід у світ, замовляв, відбирав і обробляв матеріали для публікації), дбав про поширення його не тільки у країнах "вільного світу", але і в Україні. Як згадував його брат Мирослав, він передав в Україну понад тисячу примірників журналу, в Польщу– понад 750 [2, 10]. Частина з них знаходиться у фондах відділу україніки Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського.

Аналіз всіх 150-ти випусків журналу [9] засвідчив, що в кожному з них містилася інформація про музичне життя українців. Переважали фоторепортажі про академії, концерти, конкурси, ювілеї; постановки опер, балетів; прем'єри фільмів; про колективи (хори, оркестри, вокальні ансамблі); про окремих діячів музичної культури з короткими анотаціями або оглядовими статтями. Їх подано більше двохсот. Частими були інформації-репортажі про академії, концерти, постановки опер, конкурси, мистецькі колективи, похорони діячів музичної культури (близько сорока), повідомлення про вихід у світ музичних видань, платівок, фільмів про діячів музичної культури (більше п'ятнадцяти). Серед інших форм матеріалів часопису зустрічаємо мемуари (більше десяти), епістолярну спадщину (три), вітання, програму концерту, публікацію документів, статистичні дані про мистецькі колективи, некрологи про діячів музичного мистецтва (десять), короткі огляди культурно-мистецьких подій без їх аналізу (чотири), рецензії концертів та видань, різдвяні привітання мистецьким колективам, інтерв'ю з діячами музичної культури. Іноді журнал друкував партитури творів для дитячого, мішаного хорів; мелодії пісень зі словами; літературні тексти музичних творів; поезію про пісню, музику, діячів музичної культури, а також їх вірші.

Особливу увагу привертає музична критика, статті та розвідки, яких надруковано біля шістдесяти. Найбільше з них присвячені хоровому (шістнадцять), вокальному мистецтву; музичній освіті; окремим інструментам (бандурі) або бандурному мистецтву; діяльності громадських організацій, які розвивали музичну культуру; музичному театру; походженню музичних творів. До цього кола публікацій також належать полемічно-публіцистичні на музичну тематику; портретні замальовки діячів музичної культури (більше двадцяти), діячів театру, літераторів, що працювали з композиторами; творчі портрети хорових колективів; оглядові статті про музичні події (більше десяти); біографічні довідки про діячів музичної культури (більше десяти); рецензії на нотні видання.

Окремі випуски журналу видавалися як тематичні, наприклад:

• сто років від смерті Т. Шевченка (Ч. 1–2, 1961 р.);

• корифей української музики М. Лисенко (Ч. 33–34);

• Олександр Кошиць (Ч. 78, 1974 р.);

• сто років від дня народження видатного композитора С. Людкевича (Ч. 98–99; 102–103; 104–105, 1979 р.);

• "Візантійський хор" (диригент М. Антонович) (Ч. 108–109, 1980 р.);

• святкування Тисячоліття Хрещення Русі-України в країнах "вільного світу" (Ч. 144–145, 1989 р.);

• засновник і видавець Адам Антонович (пропам'ятне число, спецвипуск, умовне Ч. 150, 1997 р.).

Крім того, у часописі друкувалися статті на відзначення ювілеїв композиторів України: Л. Ревуцького (Ч. 45–46, 1969 р.), Д. Бортнянського (Ч. 85–86, 1976 р.).

Особлива увага зверталася на діяльність молодіжних мистецьких колективів та акції за їх участю, на успіхи окремих молодих виконавців в музичних конкурсах та фестивалях.

Серед святкувань найчастіше описувалися Шевченківські, що проходили у різних країнах світу. Також висвітлювалися свята, присвячені: М. Шашкевичу, Г. Сковороді, С. Бандері; композиторам Д. Бортнянському, С. Воробкевичу, О. Кошицю, С. Людкевичу; видатній співачці С. Крушельницькій; 80-літтю заснування "Сокола Батька"; відзначенню Акту проголошення Української Самостійної Держави 30 червня 1941 р.; відзначенню в Роттердамі 40-х роковин смерті основоположника УВО та ОУН Євгена Коновальця (1978 р.); відзначенню ювілею 40-річчя Єпископської Хіротонії Блаженнішого Йосифа Сліпого, Глави Помісної української греко-католицької церкви у Святій Софії в Римі (1979 р.).

Журнал висвітлював ювілейні імпрези діячів діаспори:

• 70-річчя бандуриста Василя Ємця (Ч. 5–6, 1961 р.);

• 60-ліття кобзаря-композитора Григорія Китастого (Ч. 33–34, 1967 р.);

• 60-ліття композитора Андрія Гнатишина із Відня (Ч. 33–34, 1967 р.);

• ювілей творця стрілецьких пісень Романа Купчинського (Ч. 43–44, 1969 р.);

• 80-річчя композитора, музикознавця Осипа Залеського (Ч. 63–64, 1972 р.);

• 80-річчя музикознавця, диригента д-ра Павла Маценка (Ч. 92–93, 1977–1978 рр.);

• 65-ліття диригента Миколи Бриня (Ч. 104–105, 1979 р.);

• 70-річчя диригента Євгена Ореста Садовського (Ч. 126–127, 1984 р.).

Журнал висвітлював також ювілеї мистецьких колективів:

• капели бандуристок ім. П. Орлика в Детройті під мистецьким керівництвом П. Потапенка (Ч. 7–8, 1963 р.);

• хорового товариства "Думка" із Нью-Йорку (Ч. 19–20, 1965 р.);

• жіночого вокального квартету "Верховина" із Торонто під керівництвом О. Глібович (Ч. 39–40, 1968 р.);

• 60-ліття хору Церкви св. Івана Хрестителя з Нюарку-Ірвінгтону (керівник Михайло Добош) (Ч. 51, 1970 р.);

• 20-ліття та 45-ліття "Візантійського хору" з Голландії (диригент М. Антонович) (Ч. 59–60, 1971 р.; Ч. 150, 1997 р.);

• 10-річчя дівочого хору "Веснівка" з Канади (диригент К. Зорич-Кондрацька) (Ч. 83–84, 1975 р.);

• 60-ліття капели бандуристів імені Тараса Шевченка з Детройту (Ч. 104–105, 1979 р.);

• 30-літній ювілей чоловічого хору "Діброва" при відділі СУБ у Брадфорді (Велика Британія) під керівництвом Ярослава Гаврилюка та 10-річний ювілей чоловічого хору "Журавлі" з Польщі (Ч. 121–122, 1982 р.);

• 35-річчя хору СУБ "Гомін" (Велика Британія) під керівництвом Ярослава Бабуняка та 35-ліття "Візантійського хору" (Ч. 138, 1986 р.).

Закономірно, що найбільше відомостей ми знаходимо про музичне життя українців у Чикаґо, про окремі місцеві мистецькі колективи: жіночий хор "Трембіта", диригент К. Цепенда; Український духовий оркестр, диригент І. Барабаш; об'єднані співочі ансамблі філії ОДУМ-у; жіночий хор "Чайка", чоловічий хор "Сурма" (диригенти – Василь Трухлий, Омелян Плешкевич).

Проте редакція не замикалася у вузьких територіальних рамках. Рубрика "З життя українців у широкому світі" інформувала про музичне життя не тільки в США, але й у Канаді, Австралії, Німеччині, Австрії, Голландії, Великій Британії, Польщі, Венесуелі, Аргентині та Україні. Так, в журналі часто розміщувалась інформація про діяльність чоловічого "Візантійського хору" з Голландії під керівництвом Мирослава Антоновича – брата Адама. Різноманітні статті, рецензії, фоторепортажі про хор надруковані у двадцяти трьох випусках видання, що сприяло популяризації колективу у світі.

Журнал також писав про інші українські хори:

• хор церкви св. Варвари з Відня під керівництвом А. Гнатишина;

• "Кобзар" з Лос-Анджелесу (диригент В. Божик);

• чоловічий хор "Гомін" (Велика Британія, диригент І. Гордій);

• пластовий хор "Юний Боян" (станиця Сідней, Австралія, диригент В. Матіяш) (Ч. 11–12, 1963–1964 рр.);

• "Кобзар" з Філадельфії (диригент А. Рудницький) (Ч. 17–18, 1964–1965 рр.);

• "Український хор ім. Т. Шевченка" та Філармонійний оркестр Парми під керівництвом Я. Барнича;

• "Дніпро" з Клівленда (диригент Є. Садовський) (Ч. 21–22, 1965 р.);

• "Сурма" із Чикаґо (диригент І. Трухлий) (Ч. 25–26, 1966 р.);

• "Прометей" з Торонто (диригент Л. Туркевич) (Ч. 45–46, 1969 р.);

• чоловічий хор "Прометей" з Філадельфії (Ч. 85–86, 1976 р.; Ч. 110–111, 1980 р.);

• "Дніпро" з Едмонтона (диригент Р. Солтикевич) (Ч. 87–88, 1976 р.);

• "Молода Думка" із Нью-Йорку (диригент С. Комірний) (Ч. 89–90, 1977 р.; Ч. 102–103, 1979 р.);

• "Думка" з Нью-Йорку (Ч. 92–93, 1977–1978 рр.);

• "Журавлі" з Польщі (Ч. 94–95, 1978 р.);

• чоловічий хор "Гомін" з Великої Британії (диригенти – Є. Пасіка, Я. Бабуняк) (Ч. 96–97, 1978 р.);

• Український молодіжний хор з Варшави (диригент Я. Полянський);

• молодіжний хор "Тирса" з Вінніпеґу (диригент В. Головка) (Ч. 131–133, 1985 р.);

• "Чайка" з Мельбурна (Австралія) (керівник С. Корінь) (Ч. 134–137, 1985 р.

Журнал також писав про Товариство української опери Канади (Ч. 119–120, 1982 р.), фольклорний ансамбль "Лемковина" з Польщи (керівник Я. Трохановський) (Ч. 139–140, 1987 р.).

Серед знакових подій музичного життя, які знайшли своє відображення в "Екрані", можемо назвати:

• постановку опери "Катерина" М. Аркаса в Чикаґо (Ч. 3–4, 1961 р.);

• постановку опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського у Нью-Йорку силами Українського Оперного Ансамблю (Ч. 19–20, 1965 р.);

• постановку дитячого балету-казки "Попелюшка" І. Соневицького у Нью-Йорку та Філадельфії, у головній ролі якого була вихованка Української Балетної Школи Квітка Цісик (Ч. 41–42, 1968 р.);

• концерт церковної музики у Детройті за участю п'яти хорів українських католицьких церков для допомоги українцям – жертвам землетрусу в Югославії (Ч. 54, 1970 р.);

• концерт пам'яті О. Кошиця у Нью-Йорку (Ч. 65–66, 1972 р.);

• мистецьку програму "Любіть Україну" у велетенському "Айзенгауер парку" (21 серпня 1978 р., Іст Медов, Нью-Йорк) для двадцяти двох тисяч слухачів, підготовлену корпорацією "Українська опера" на чолі із співачкою Галиною Андреадіс за участю українських співаків та музикантів (Ч. 96–97, 1978 р.);

• Третій фестиваль української молоді за участю кращих мистецьких українських ансамблів Америки і Канади, який відбувся 28–30 липня 1978 р. на "Верховині" у Глен Спей (Нью-Йорк) (Ч. 96–97, 1978 р.);

• ювілейний концерт в Чикаґо, присвячений 100-річчю С. Людкевича (Ч. 104–105, 1979 р.);

• фільмування дитячої казки-опери "Коза-Дереза" М. Лисенка в Канаді (режисер А. Охримович) (Ч. 114–115, 1981 р.);

• великий симфонічний концерт української музики в Чикаґо під керівництвом дириґента В. Колесника (Ч. 128–130, 1984 р.);

• концерт у поклоні незнищенній українській національній культурі (16 вересня 1985 р., Кеннеді Центр, Вашингтон) (Ч. 134–137, 1985 р.);

• перший з'їзд Товариства Українських Бандуристів Європи (ТУБЕ), ініційований професором Петром Гоєм в 1988 р. на IV кобзарському курсі в Українському Вільному Університеті у Мюнхені під керівництвом Миколи Дейчаківського (Ч. 146–147, 1989 р.).

Велику увагу українці діаспори приділяли відзначенню Тисячоліття Хрещення Руси-України, приготування до якого тут тривали протягом десяти років. Журнал від 1978 р. періодично подає інформацію з різних континентів світу про підготовку до цієї події. Так, у Ч. 96–97 за 1978 р. у статті Л. Денисенка [7] йшлося про спільний екуменічний молебень і концерт, що відбувся в Сіднеї (Австралія) за участю хорових колективів, які виконували четвертий хоровий концерт Д. Бортнянського та твори інших українських композиторів. Число 141–143 за 1988 р. розкривало роль української церкви, українських священиків і вплив Головного архиєпископа Йосифа Сліпого на духовне відродження української спільноти на поселеннях. Число 144–145 за 1989 р. відображало святкування Тисячоліття Хрещення Руси-України в Римі (Італія), Ченстохові (Польща), Вашингтоні (США).

Серед авторів аналітико-публіцистичних статей – музикознавці, піаністи, співаки П. Маценко [16], М. Кравців-Барабаш [14], Л. Мацюк [17], О. Залеський [10], О. Бризгун-Соколик [6], О. Квірмбах [11], С. Нагірна [18], М. Антонович [3], І. Боднарук [4], В. Луців [15]. Завдяки М. Антоновичу у журналі були опубліковані спомини польського музикознавця А. Хибінського про Модеста і Нестора Нижанківських [19].

Також у часописі друкувались аналітичні статті, присвячені діячам музичної культури зарубіжжя: співакам Євгенії Винниченко-Мозговій (Ч. 9–10, 1963 р.), Галині Андреадіс (Ч. 14, 1964 р.), Ірині Маланюк (Ч. 61–62, 1972 р.), Андрію Добрянському, Ренаті Бабак (Ч. 79–80, 1975 р.), Михайлу Морозу (Ч. 91, 1977 р.), Павлу Плішці (Ч. 92–93, 1977–1978 рр.), Зірці Дощак (Ч. 96–97, 1978 р.), Христині Липецькій (Ч. 100–101, 1979 р.), Володимиру Денисенку (Ч. 112–113, 1981 р.); піаністам Дарії Гординській-Каранович (Ч. 15–16, 1964 р.), Любі та Іринею Жукам (Ч. 110–111, 1980 р.); скрипалю Олегу Крисі (Ч. 37–38, 41–42, 1968 р.); музикознавцю Олені Сидоренко-Квірмбрах, яка захистила в 1974 р. докторську дисертацію "Місце музики в системі філософії Артура Шопенгауера" в УВУ у Мюнхені (Ч. 79–80, 1975 р.).

Цікаву грань діалогу української та американської музичних культур відкрила подана у часописі англомовна стаття про "Щедрик" М. Леонтовича і його інтерпретацію у США [20].

Окремі статті розкривають проблеми музичної освіти в діаспорі. Йдеться про огляд діяльності музичної студії піаністки Зої Маркович (Ч. 23–24, 1965 р.), Українського Музичного Інституту у Нью-Йорку (Ч. 33–34, 1967 р.), Школи бандуристів при хорі "Молодої Думки" у Нью-Йорку (Ч. 79–80, 1975 р.), Крайової Американської Асоціації Смичкових Учителів (Ч. 85–86, 1976 р.), курсу народної пісні для бандуристів в УВУ (Мюнхен) під керуванням професора Віктора Китастого (Ч. 134–137, 1985 р.). Адам Антонович як директор Школи Українознавства у Чикаґо у статті та фоторепортажі із дванадцяти світлин розповідає про імпрезу за участю дитячих мистецьких колективів з нагоди 20-річчя школи, вшанування Івана Котляревського та генерала Чупринки [1]. Стаття про перший Семінар українських дириґентів у Анкастері біля Торонто (Канада) містила інформацію про викладачів – відомих дириґентів Володимира Колесника, Павла Маценка, Мирослава Антоновича – та курси, які вони читали [12].

Постійна рубрика "Слідами минулих літ" містила історичні, архівні матеріали та світлини про музичне життя на Україні та в діаспорі. Серед особливо цінних можемо назвати матеріали про:

• учасників курсу гри на бандурі під керівництвом Василя Ємця в Подєбрадах і в Празі (Чехословаччина, 1923–1924 рр.) (Ч. 2, 1962 р.);

• Перший крайовий конкурс українських хорів у Галичині у сторіччя Миколи Лисенка у 1942 р. (Ч. 3–4,1962 р.);

• музичне життя в таборах "ДП" після закінчення Другої світової війни – про хор Петра Окопного в Зальцбурґу (Австрія) (Ч. 14, 1964 р.);

• окремих діячів музичної культури (Ч. 98–99, 1979 р.);

• діяльність Музично-вокальної секції Українського табору в Байройті (Ч. 100–101, 1979 р.),

• музичну студію співака Д. Березенця у таборі Міттенвальд в 1948 році (Ч. 114–115, 1981 р.);

• чоловічий хор "Сурма" у Львові в 1930-х рр. (Ч. 67–68, 1973 р.);

• Калуський "Боян" 1938 року (Ч. 91, 1977 р.);

• Український хор під керівництвом Дмитра Котка (Ч. 94–95, 1978 р.);

• Український національний хор "Думка" з Детройту 1940-х рр. під керівництвом Івана Атаманця (Ч. 100–101, 1979 р.);

• Український музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові (Ч. 104–105, 1979 р.),

Студентську Громаду 1930 року у Кракові, Польща (Ч. 110–111, 1980 р.).

Віддаючи шану пам'яті діячам музичної культури, журнал поміщав статті-некрологи, іноді із світлинами похорон та мистецького життя. Зокрема про композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Б. Веселовського; диригентів О. Плешкевича, Я. Барнича, І. Задорожного, В. Дзуля, Я. Гаврилюка; співаків В. Тисяка, Є. Зарицьку; бандуриста Г. Китастого.

Отже, більше тридцяти років "Екран", керуючись принципами соборності, позапартійності та об'єктивності, подавав широку панораму музичного життя української спільноти з усіх континентів і країн світу. Зважаючи на відсутність аналітичних, бібліографічних праць про музичне життя українського зарубіжжя, матеріали журналу "Екран" є важливим джерелом для його пізнання і вивчення.

Примітки:

[1] Антонович Адам (20.09.1908, м-ко Сколє, Стрийського повіту, Галичина – 27.01.1992, Чикаго, США) – педагог, редактор, громадсько-суспільний діяч. Брат відомого диригента, музикознавця, керівника Візантійського хору у Голландії Мирослава Антоновича родом з м. Долини, нині Івано-Франківської обл. Від 1950 року жив у США. Голова товариства "Бойківщина". Організатор музичних імпрез з відзначення українських композиторів та діячів музичної культури.

Література:

1. Антонович А. З життя Школи Українознавства, Учительської Громади в Чікаго / Адам Антонович // Екран (Чикаго). –1972. – Ч.61–62. – С.14–15.

2. Антонович М. Згадуючи мого брата Адама / Мирослав Антонович // Екран (Чикаго). – Пропам'ятне число. Спецвипуск. – 1997. – С.10.

3. Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станислава Людкевича / Мирослав Антонович // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч.104–105. – С. 9–10.

4. Боднарук І. Нижанківський Остап / Іван Боднарук // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч.104–105. – С.13–14; Боднарук І. Музичні традиції в родині Нижанківських. Нестор Нижанківський // Там само. – С. 15–16.

5. Боровик М. Українсько-канадська преса та її значення для української меншини в Канаді = The Ukrainian Canadian Press and its Significant Role in the Ukrainian Minority in Canada / Михайло Боровик. – Мюнхен: Український Вільний університет, 1977. – 344 с. [Ucrainica diasporiana Vol. 2].

6. Бризгун-Соколик О. Павло Плішка в Торонто / Оксана Бризгун-Соколик // Екран (Чикаго). – 1977–1978. – Ч.92–93. – С. 15; Bryzhun-Sokolyk O. Bard of freedom / Oksana Bryzhun-Sokolyk // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч.104–105. – С.8–9. Передрук за: "Наше життя", вересень 1979 р.

7. Денисенко Л. Тріумф єдності й любови в Австралії / Леонід Денисенко // Екран (Чикаго). –1978. – Ч.96–97. – С.6.

8. Дутчак В. Часопис "Бандура" (Нью-Йорк). Двадцять років у річищі розвою кобзарського мистецтва / Віолетта Дутчак // Мистецтвознавчі записки. В. 1 (2). – К., 2002. – С. 34–41.

9. Екран (Чикаго). –1961–1997. – 150 чисел.

10. Залеський О. Левко Ревуцький (Пам'яті славного музики) / Осип Залеський // Екран (Чикаго). – 1977. – Ч. 89–90. – С. 14; Залеський О. Денис Січинський / Осип Залеський // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105. – С. 12–14.

11. Квірмбах О. Сопілкар Михайло Миронюк /Квірмбах Олена // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч.98–99. – С.20–21; Квірмбах О. Концерт української духовної музики в Чікаго / Олена Квірмбах // Екран (Чикаго). – 1985. – Ч. 131–133. – С. 16.

12. Ке В. Семінар українських диригентів / Віра Ке // Екран (Чикаго). – 1977. – Ч. 89–90. – С. 12.

13. Животко А. Історія української преси ; з передмовою К. Костева = Geschichte des ukrainischen Zeitungswesens / Аркадій Животко. – Мюнхен : Український технічно-господарський інститут, 1989–90. – 334 с.

14. Кравців-Барабаш М. Візантійський хор / Марта Кравців-Барабаш // Екран (Чикаго). – 1975. – Ч. 83–84. – С. 16

15. Луців В. "Візантійський хор" відзначив 45-ліття своєї діяльності / Володимир Луців // Екран (Чикаго). – 1997. – Ч. 150. – С.46–47. Передрук за: "Свобода" – 1996 р. – 26 березня.

16. Маценко П. Велична відповідальність / Павло Маценко // Екран (Чикаго). –1975. – Ч.79–80. – С. 7.

17. Мацюк Л. Концерт чоловічого хору "Прометей" з Філадельфії в Чікаго / Любо Мацюк // Екран (Чикаго). – 1976. – Ч. 85–86. – С. 18; Мацюк Л. Перед виступами В. Денисенка / Любо Мацюк // Екран (Чикаго). – 1981. – Ч.112–113. – С. 19.

18. Нагірна С. У століття Станислава Людкевича / Стефанія Нагірна // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105. – С.4–7.

19. Хибінський А. Спомини про О. Модеста і Нестора Нижанківських / Адольф Хибінський // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105. – С. 16.

20. [Б.п.] The Universally known Ukrainian carol Shchedryk (carol of the bells) (Ukrainian National Word) // Екран (Чикаго). –1973. –Ч.67–68. – С.10.

УДК 778.534.4

Рязанцев Лев Васильович,
професор, завідувач кафедри звукорежисури
Київського національного університету
культури і мистецтв

ФУНКЦІЇ ЗВУКОВОГО МОНТАЖУ В ФІЛЬМІ

У статті вперше систематизовано дані про функції звукового монтажу в кінофільмі з перших днів появи звукового кіно до сьогоднішніх днів, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

Ключові слова: *звук, фільм, аудіовізуальна культура, функції звукового монтажу, функція мови в фільмі, синтез звуку і зображення, звукове кіно, німе кіно, звукові плани.*

The article is a first try to systematize data about functions of sound montage in sound movie from the days one of its occurrence till today that is of great importance for practice of the movie sound decision.

Keywords: *sound, movie, audio-video culture , functions of sound montage, spiking functions in movie, synthesis of sound and image, sound movie, silent movie, audio plane.*

ХХ століття було ознаменовано своєрідною "зміною парадигм" у системі культури – і вітчизняної, і світової. Протягом минулого сторіччя відбувалася зміна базових функцій того, що суспільство називає культурою і мистецтвом. Це привело до переходу від класичної просвітительської культури до панування компенсаторно-розважальних функцій, носієм яких є культура масова.

Одним з головних механізмів такої трансформації з'явилося те, що в сфері культури і комунікації, поширення інформації, у тому числі і художньої, провідна роль, поряд з письмовою мовою, друкованим словом, стала все більшою мірою належати звуку. Вся сучасна культура відзначена приматом аудіовізуальної (звукозорової) комунікації.

Аудіовізуальна культура – це нова комунікативна парадигма, що доповнює традиційні форми спілкування між людьми – культуру безпосереднього спілкування і культуру письмову (книжкову). Вона зародилась разом з кінематографом наприкінці XIX ст. Кульмінацією її еволюції стає прихід звуку в кіно, що остаточно сформувало кінофільм як новий вид синтетичного мистецтва.

У цій статті розглядаються проблеми функції звукового монтажу в кінофільмі, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму.

Наукових досліджень, які б розглядали проблеми звукового вирішення фільму у всіх його аспектах, небагато. Вперше розгляд основних проблем існування звуку в звуковому кінофільмі був зроблений С. Ейзенштейном в працях "Будущее звукового фильма. Заявка" [6, 315–317] і "Вертикальный монтаж" [6, 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема зустрічається в роботах таких авторів: В. Горпенка, який в третьому томі монографії, присвяченої проблемам режисури екранних мистецтв, розглядає принципи звукозорового монтажу [1, 71–110]; Зофьї Лісси, яка розглядає

© Рязанцев Л. В., 2010

функції звукового ряду в кіно [3, 133–285]; В. Маньковського, який в главі "Особенности художественной передачи звука" частково охоплює і роль звуку в художніх фільмах і програмах [4, 38–50]; К. Розлогова, який досліджував артефакти звукового супроводу фільму [2, 65–72]; Л. Рязанцева, в посібнику якого декілька тем присвячено синтезу звуку та зображення і функціям монтажу звуку [5, 22–40].

Досі не вирішено в повній мірі, що таке функції звукового монтажу в фільмі. Спробуємо дослідити це питання.

Ще в статті "Будущее звукового фильма. Заявка" С. Ейзенштейн наводить постулат, що в основі розвитку зорового ряду фільму лежать функції монтажу: з'єднання окремих кадрів, сцен, епізодів у певній послідовності, у певному темпі і ритмі або за принципом подібності, або за принципом контрасту елементів змісту або навіть протиріч, різких монтажних зіставлень і напливів.

Звук теж може по-різному входити в тканину фільму і зникати з неї в залежності від функції в кожному даному зоровому відрізку. Це може відбуватися: шляхом різких монтажних зіставлень, шляхом переплетення з іншими музичними або шумовими елементами; шляхом поступової появи звуків з тиші і поступового їхнього затихання; шляхом трансформації музичних структур в інші звукові явища, наприклад у шумові ефекти, шляхом переходу з переднього плану на задній, на тлі якого виникають інші звукові явища, більш важливі для цього відрізку фільму; шляхом нашарування двох різних звукових планів, шляхом просторового наближення або віддалення. Все це і складає основні функції звукового монтажу, які ми зараз і розглянемо.

Найпростішим видом композиційного зв'язку сцен, що слідують одна за одною, є поширення музичної фрази на різні по змісту сцени. Музика – це той об'єднуючий початок, що завдяки єдиному характеру вираження і єдиному звуковому розвитку узагальнює ці різні сцени і підкреслює їх зв'язаність. У сцені повітряного нападу на Москву з фільму "Летять журавлі" піаніст грає свій концерт, і ця музика переплітається з гуркотом бомбування, а в наступній сцені, коли піаніст уже перервав гру, тема, що ним виконувалася, продовжує звучати в оркестрі, коли він обіймає перелякану дівчину. В обох сценах музика функціонує по-різному: спочатку вона виражає драматизм зовнішньої ситуації, а саме бомбування, а потім внутрішню драму героя і героїні. Отут міняється також характер функцій однієї і тієї ж звукової тканини: внутрішньокадрова музика перетворюється в закадрову, і зв'язок обох сцен показаний тільки за допомогою звуку. Перехід фортепіанної теми в оркестрову – це той єдиний момент, що підкреслює відмінність функцій даної звукової структури.

Ще раніше цей же прийом використовує С. Прокоф'єв у сцені бою з фільму "Олександр Невський": тут музика з'єднує різні шматки великої картини битви і одночасно виконує функцію емоційного об'єднання кадрів, різних по змісту, але єдиних у своїй драматургічній ролі – всі вони показують окремі фази того ж бою. Тут у повної мірі проявляється контрапунктна взаємодія зорового і звукового плину. Музика звучить безперервно і становить контрапункт зі зримим змістом, що змінюється. "Вертикальний монтаж" функціонує тут майже як музична поліфонія.

Як фактор, що зв'язує різні кадри, діє також пісня у фільмі "Цирк": всі відвідувачі цирку, передаючи негреня з рук у руки, співають йому ту саму колискову пісню. Пісня звучить безупинно, хоча кадри, що показують співаючих, міняються. Разом з маленькою чорною дитиною колискова пливе від однієї людини до іншої. Пісня, переходячи від одного виконавця до іншого, є символом єдності цих людей і одночасно функцією композиційного об'єднання багатьох різних по змісту кадрів.

Розглянуті вище приклади здебільшого стосувалися інтегруючого впливу музики у великих епізодах фільму. Ще частіше таж функція спостерігається при монтажі більш коротких кадрів. Так, наприклад, один і той самий звуковий елемент може бути на двох сусідніх кадрах, що мають різний зміст: людина насвистує мелодію, піднімаючись сходами, і продовжує її насвистувати, перебуваючи вже у квартирі.

Зрозуміло, це стосується не тільки музичних структур, але і шумових ефектів. Останні виконують функції зв'язку шляхом переходу одного шуму в інший. Наприклад, звук фабричного гудка переходить у крики страйкуючих, поліцейський свисток – у свисток паровоза і т. п. Чудовий приклад дає нам відома сцена з "Долі людини". Коли солдат жбурляє на підлогу платівку зі знайомим йому з концентраційного табору шлягером, шум, що виник при цьому, переходить прямо в гул канонади, а кадр – у сцену бою. Платівка викликала в пам'яті солдата картини життя в таборі і знову розбудила в ньому ненависть до фашистів, що привело його до рішення повернутися на фронт, тому що наступні сцени показують нам героя в бойовій обстановці.

У більшості фільмів використовуються і взаємодіють всі звукові компоненти – мова, музика, шуми, а також таке особливе звукове явище, як тиша. Можлива велика кількість їх комбінацій.

Форми та прийоми звукового монтажу:

- монтаж зображення із шумами;

- монтаж зображення з музикою;
- монтаж зображення з мовою;
- монтаж зображення з мовою, шумами і музикою.

Ще одним поширеним прийомом є монтаж на захльостах. При цьому сам монтажний перехід пом'якшується. Як відомо, зміна одного зображення іншим створює акцентований удар. Те саме відбувається і при зміні звуку. Коли зміна зображення збігається зі зміною звуку, ритмічний акцент значно підсилюється. Особливо це відчувається при короткому монтажі. Невеликий зсув стиків зображення і звуку дає можливість зробити перехід непомітним, комфортним. Використання звукових захльостів створює нову ритмічну структуру змонтованого, більш складну, ніж при співпадаючому монтажі.

Звуковий монтаж на захльостах має такі різновиди:

- прямий захльост – звук мовця накладається на зображення наступного кадру;
- зворотний захльост – на зображення накладається репліка персонажа, що буде показана пізніше. Такий стик створює відносний ефект несподіванки;
- наскрізний захльост – фонограма не переривається, а в зображенні чергуються кілька разів кадри мовця і слухача;
- захльост із синхронного плану на зображення іншої сцени, не зв'язаний із попередньою;
- захльост діалогу на кадри того, що вони бачать учасники діалогу, або того, про що розповідають.

Найбільше значення, безумовно має слово. Тому виняткова увага в кіно приділяється монтажу зображення з мовою. Найбільш розповсюдженою формою монтажу зображення з мовою є співпадаючий, синхронний спосіб, коли ми бачимо джерела звуку в кадрі. Даний принцип співпадаючого монтажу діалогу створює додатковий акцент на фазах словесної дії, що показується.

Ще одна форма об'єднання зображення зі звуком – асинхронна, коли ми бачимо одне, а чуємо інше. У кожному конкретному випадку режисер повинен вирішувати, яке зображення має супроводжувати звук. Режисерові потрібно пам'ятати, що для екрана важливо не тільки те, що говорять, а й те, в яких взаєминах перебувають учасники передачі. У випадках, коли люди беруть участь в обговоренні проблеми активно, зацікавлено, асинхронний спосіб монтажу звуку з його джерелом значно збагачує відтворену подію.

Особливим способом монтажних об'єднань є контрапунктне зіставлення зображення і звуку. Коли йшлося про асинхронний принцип звукового монтажу, то малися на увазі розбіжності при монтажі звуку і його джерела. Коли йдеться про контрапунктне зіставлення, мається на увазі зіставлення тематично незалежних один від одного зображення і звуку.

У фіналі фільму "Звичайний фашизм" М. Ромм поєднує фото страчених в Освенцимі і голос маленької дівчинки, що розповідає казку про курочку Рябу. Контрапункт зображення облич загиблих і звуку голосу дитини, яка старанно вимовляє слова, являє собою емоційний пік фільму.

За контрапунктним принципом може бути використана не тільки тематична розбіжність. Невідповідними можуть бути в зображенні і звуку їх темпоритмічні характеристики.

Особливу групу представляють різного роду асоціативно-метафоричні монтажні функції. Це відбувається, коли звукові характеристики відповідають зображенню не за побутовою логікою, а наділяють зображене невластивими йому якостями.

У фільмі Е. Климова "Ласкаво просимо або стороннім вхід заборонений" (1964 р.) медсестра, встановивши появу "епідемії" у піонерському таборі, розкриває рот, а замість крику звучить сирена.

У фільмі "Пес Барбос і незвичайний крос" Л. Гайдая (альманах "Цілком серйозно") Пес Барбос виносить з води ціпок із прив'язаною до нього вибухівкою, а в цей час звучить мелодія теми з п'ятої симфонії Бетховена.

У фільмі І. Савченка "Тарас Шевченко" в епізоді арешту є кадр, в якому Шевченко витирає долоню, немов вона чимось забруднена. Потім говорить: "А, біс із нею, відмию". А далі – розмахнувшись – б'є провокатора по обличчю. Різкий звук удару – і в кадрі виникає постать Миколи II. Удар Шевченка – це ляпас не провокаторові. Монтажне об'єднання створює метафоричний ляпас панівній системі.

Іноді тільки посилення гучності звуку може стати образним у сполученні з відповідним зображенням. У фільмі В. Денисенко "Сон" ляпас Миколи продовжується "естафетою" від старшого до все нижчих і нижчих чинів. За допомогою звукового посилення луна від ляпасів усе ширшає і реалізується думка авторів про те, як із зменшенням рангу підсилюються удари, і як же цей удар позначиться на простих людях.

Всі названі принципи характерні і для з'єднання зображення із шумами – як синхронними, так і фоновими. У цих об'єднаннях можливі співпадаючий, неспівпадаючий або контрапунктний принципи. Можливий монтаж на захльостах і асоціативно-метафоричні рішення.

У фільмі "Щорс" О. Довженка польський полковник декілька разів закриває вуха, щоб не чути гуркоту бою. Синхронно з жестами полковника короткими фрагментами з'являються і зникають шуми. Перед нами опосередкований спосіб вираження паніки, що охопила переляканого полковника.

У перших кадрах фільму Е. Ташкова "Приходьте завтра" героїня фільму – Фрося – уважно розглядає жваві міські вулиці, машини, перехожих. Вона вперше в місті. Щоб глядач зрозумів і відчув це, режисер вирішує звукову партитуру акцентованим способом. Він підкреслено виділяє гудки машин, дзвінки трамвая. Те, на що міська людина майже не зверне увагу, Фрося виділяє. Звук виступає як фактор суб'єктивного відчуття героїні.

Для шумів найпоширенішим принципом використання є асинхронний. Шумова атмосфера – вулиці, цеху, бою, дощу – виникає, як правило, без показу джерел звуків. Це природно для нашого сприйняття навколишнього життя. Багатоскладова шумова партитура створює відчуття вірогідності, розширює простір.

Форми музично-зорового монтажу. Найбільш проста, ілюстративна форма музичного з'єднання полягає в точному повторенні кожної пластичної зміни, кожного акценту. Вона використовувалася і використовується насамперед для підкреслення руху в кадрі.

Плинність, тимчасова змінюваність, властиві кінотелезображенню в такій же мірі, як і музиці. Рух їх складається з динамічних, ритмічних, мелодійних ознак. На спільному та відмінному в них будуються синхронний або відповідно асинхронний принципи об'єднання.

На синхронізмі побудоване звукове вирішення фільмів Ч. Чапліна "Золота лихоманка", "Вогні великого міста", "Нові часи", до яких музику він пише сам. Кожний елемент руху – хода Чарлі, його рухи біля конвеєра і т. п. – акцентовано збігаються з музичним рішенням. Найбільш виразно відчуття синхронності виникає при збігові ритмічних структур. Ритм має важливу роль для образотворчих, особливо художніх структур. Саме слово "ритм" означає плин упорядкованого руху. Йому підкоряється вся сфера тимчасових і просторових відносин фільму і телепередачі.

Один з принципів об'єднання зображуваного з музикою представляє багатоплановість. Це випадки, коли певний сюжетний, тематичний мотив або мотиви, реалізовані зображенням, поєднуються із самостійним мотивом у звуковій, у тому числі і музичній сфері. Наприклад, на спокійне зображення моря накладається схвильована пульсуюча музика. При багатоплановому принципі яка-небудь складова може відігравати головну, інша – другорядну роль, вони можуть бути рівнозначні, щось може стати фоном, щось домінантою – варіантів є багато.

Іноді автори обирають такий принцип об'єднання музики і зображення, як паралелізм. Основою цього принципу є спільність теми, заради якої використовуються відповідна музика і зображення, але відмінність полягає у засобах його досягнення.

Одним з конструктивних принципів об'єднання є контраст. Протилежний характер зображення і музики завжди створює особливу напругу.

Значне місце в практиці музично-зорового об'єднання займає асинхронний принцип. Для внутрішньокадрової музики він означає розбіжність у показі звуку і його джерела. Для закадрової музики принцип асинхронності переростає в принцип контрапункту. Контрапункт – окреме подання двох різних ліній, тем, почуттів, явищ. Контрапунктне об'єднання музики і зображення передбачає співіснування в них різних тем, зв'язаних між собою фабулою.

Так, від зовнішньої ілюстрації до більш складних завдань, від синхронності до асинхронності і контрапункту можливі варіанти конструктивних музично-зорових з'єднань.

Після фабули музика посідає друге місце як інтегруючий фактор. Здатність музики виконувати об'єднуючу, інтегруючу роль активно використовується. Водночас, такий прийом музичного об'єднання можна трансформувати і на інші види звуку. У фільмі С. Ейзенштейна "Іван Грозний" церковний дзвін супроводжує завоювання Казані і триває у кадрах Москви. На початку цей звук символізує перемогу, а після зміни місця дії сповіщає про зустріч переможців.

Зміна кадрів не обов'язково повинна супроводжувати зміну музики. І навпаки – зміна музики має бути обумовлена змістовною зміною в кадрі.

Монтаж фонограм. Певних вимог необхідно дотримуватися не тільки при монтажі зображення, але і у процесі монтажу фонограм, особливо мовних. Поява різних звукових планів в одній і тій самій фонограмі теж роз'єднує безперервність події, руйнує її атмосферу. Розглянемо деякі з умов "комфортного" монтажу окремих фонограм.

Основою злитності виступає непомітність звукових стиків після монтажу:

- першою умовою непомітного об'єднання є єдність тембрально-частотних характеристик звучання змонтованої фонограми. Часто в певний момент у виконавця "сідає" голос при покадровому записі або різного роду дописках. Спочатку голос звучав так, а потім – по-іншому. Досягти відчуття комфортності неможливо;

- ще однією умовою є єдність звукових планів. Звукооператори добре знають, що кожна звукова студія навіть при повній тиші "дихає" по-своєму. Це обумовлюється відмінностями напрямків повернення відбитих у приміщенні сигналів. Отже, щоб створювалося відчуття єдності, запис потрібно здійснювати в одному місці, при однакових акустичних умовах;

- фактором, що спричиняє злитість сприйняття звучання фонограми, виступає також єдність темпоритмічних характеристик. Їх зміна, як і при монтажі зображення, виражає зміну події, поворот у сюжеті, прийняття людиною якогось рішення;

- звучання різних фонограм після монтажу обов'язково потрібно вирівняти за акустичним рівнем, щоб після склейки звучання не було ані голосніше, ані тихіше.

Звук – явище багатоскладове. Мова, музика, шуми, пауза – рівноправні компоненти цілісності фільму, кожний з них має свою "лінію" з'єднання, а разом із зображенням створює певний інтонаційний лад. Кіномова – це висловлення, що істотно залежить від органічності внутрішніх зв'язків зафіксованого звуку і зображення.

Отже, в результаті аналізу зібраного практичного і теоретичного матеріалу про функції звукового монтажу в кінофільмі вдалося сформувати систему понять функцій звукового монтажу з рекомендаціями до їх застосування. В подальшому будуть розглянуті питання звуку як відображення простору і часу в фільмі. Завдяки цьому можна буде вибудувати комплексний підхід до вирішення проблеми існування звуку у фільмі.

Література:

1. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища [Текст] ; в 5 т.
Т. 3. – Монтажна архітектоніка фільму. – Ч. ІІ : Сюжетотворення : монографія / Горпенко В. Г. – К. : ДІТМ, 2000. – 145 с.
2. Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии [Текст] : учеб. пособ. ; отв. ред. К. Є. Розлогов. – М. : Искусство, 2005. – 480 с.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки [Текст] ; пер. с нем. / Зофья Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
4. Маньковський В. С.Основы звукооператорской роботы [Текст] : учеб. пособ. / Маньковський В. С. – М. : Искусство, 1984. – 240 с.
5. Рязанцев Л. В. Звукорежисура [Текст] : навч. посіб / Л. Рязанцев. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 144 с.
6. Ейзенштейн С. М. Избранные произведения [Текст] ; в 5 т.
Т. 2. – Монтаж / Ейзенштейн С. М. – М. : Искусство, 1964. – 549 с.

УДК 78.079 (477.62)

Ущапівська Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, докторант
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДЖАЗОВІ ФЕСТИВАЛІ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ДОНЕЦЬКОГО КРАЮ

У статті подано аналіз джазових фестивалів, що проводяться у Донецьку протягом сорока років і стали важливою складовою регіонального образу сучасної культури Донбасу.

Ключові слова: *Донецьк, джаз, фестиваль, конкурс, "ДоДж".*

The analysis of jazz festivals which are conducted in Donetsk during to forty years and became the important constituent of regional appearance of modern culture of Donbas is given in the article.

Keywords: *Donetsk, jazz, festival, competition, "DoJa".*

В останній чверті XX – на початку XXI століття Донбас як самостійний культурний регіон України впевнено заявив про себе низкою фестивалів, поміж яких виділяються "Прокоф'євська весна" (з 1981 р.), "Театральний Донбас" (з 1992 р.), "Зірки світового балету" (з 1994 р.), "Золотий ключик" (з 1997 р.), "Золоті голоси України" (з 1998 р.), "Піано-форум", "Квітневий благовіст" (обидва з 2002 р.), фестиваль дитячих балетних спектаклів "Гран-Па" (з 2004 р.) та інші. Всі вони урізноманіт-

© Ущапівська О. М., 2010

нювали та поступово доповнювали регіональний культурний образ, який з кінця 60-х років XX століття був нерозривно пов'язаний із джазовою музикою. Саме тоді почалося регулярне проведення джазових фестивалів, завдяки чому в 70-ті роки місто Донецьк стало своєрідною "джазовою столицею" України. Сорокарічна історія фестивалів джазової музики спонукає автора статті до їх аналізу як феномену культури Донбасу, що на сьогодні у значній мірі не лише складає регіональний культурний образ, але й знаходився біля витоків його сучасного вигляду. Зважаючи на те, що події фестивалю знайшли своє висвітлення лише на сторінках періодичних видань "Донбасс", "Донецкие новости", "Вечерний Донецк", "Донеччина", "Зеркало недели", актуалізується проблема культурологічного аналізу фестивальних акцій.

Перший джазовий фестиваль проходив у лютому 1969 року під назвою "Донецьк – 100", адже був присвячений 100-річному ювілею шахтарського міста. Організатором цього заходу виступив засновник джаз-клубу "Донбас – 67" Віктор Дубільєр, чия постать стала знаковою для прихильників джазового мистецтва у Донецьку. Перша фестивальна акція не набула широкого розголосу і гучного резонансу в краї і навіть у місті, що було типовим відношенням до джазової музики: "У газетах повідомляли про чергові космічні тріумфи країни Рад, про приїзд до Донецька ансамблю Ігоря Моїсєєва, про виставку-продаж панчішно-шкарпеткових виробів в магазині "Жіночий одяг" на бульварі Пушкіна. Джазовий фестиваль залишився якось в тіні цих подій. Але свято проходило – як проходило в країні багато з чого, що не потрапляло на сторінки газет" [18, 36]. Проте, справжні прихильники джазового мистецтва усвідомили доцільність і перспективність таких фестивалів саме у Донецькому краї і вже через два роки було проведено "Донецьк – 102", через чотири – "Донецьк – 104" і т. д. Джазові фестивалі регулярно проводились до 1989 року, після чого настала 10-річна перерва, спричинена не стільки соціокультурними, скільки соціально-економічними чинниками.

Відновлення свята джазу "Донецьк – 130" сталося 1999 року, коли його концерти відбулися у рамках іншого відомого на Донеччині фестивалю "Прокоф'євська весна – 99". Протягом двох днів (16 і 17 квітня) "на сцені музично-драматичного театру ім. Артема свою майстерність демонстрували відомі джазмени з Києва і Санкт-Петербурга, Москви і Курська, Ростова-на-Дону і Сімферополя, Естонії і США. Донецьк представляв біг-бенд цирку "Космос" під керівництвом Віктора Рябенка" [2, 1].

У 2001 році було вирішено відновити самостійне проведення джазових фестивалів, які отримали нову назву – "ДоДж", що є абревіатурою словосполучення "Донецький джаз". Одночасно у рамках фестивалю "ДоДж – 2001" вперше в Україні було започатковано проведення міжнародного конкурсу молодих виконавців. Журі конкурсу очолив професор Російської академії музики ім. Гнесіних, народний артист Росії Ігор Бриль. Донецьких музикантів у журі представляли відомі у місті джазові музиканти Валерій Колесников та Людмила Шершнева. Гран-прі конкурсу дісталося тріо "Москва", перша премія – не дісталася нікому, друга – квартету Георгія Клещана (м. Ростов-на-Дону) і групі "Бьюті-бенд" (м. Київ), третя – колективам "Янгл-шоу" (м. Харків), "Тутті" (Крим) та донецькому диксиленду.

Концертні програми фестивалю склали виступи московського дитячого ансамблю "Джаз ПіК" під керівництвом колишнього донеччанина Петра Петрухіна, донецького секстету Станіслава Лавриненка, канадця Джоні Ві, кубинця Іоеля Гонсалеса, Ігоря Бриля та одного з найкращих піаністів на теренах СНД Андрія Кондакова.

Справжнім святом для гурманів джазової музики став заключний гала-концерт фестивалю, під час якого свою майстерність продемонстрували співачка Деніз Перьє (м. Сан-Франциско, США), виконавець на різноманітних духових інструментах Аркадій Шилклопер (м. Москва), а також Енвер Ізмайлов, Валерій Колесников і "Kamerata-line". Окрасою заключного дня став виступ Ігоря Бутмана, що серед критиків і знавців джазової музики отримав назву "джазового мосту Москва – Нью-Йорк" за свою так звану "чорну" американську манеру виконання.

Другий міжнародний джазовий фестиваль "ДоДж – 2002" розширив свою географію, залучивши до участі виконавців зі США, Бразилії, Словакії, Німеччини, Польщі, України та Росії. Особливою прихильністю донецького слухача, що зібрався у палаці мистецтв "Юність", користувались виступи Ігоря Бриля і "Нового покоління" з Росії, квартету Петра Назаретова, Валерія Колесникова, об'єднаної групи музикантів з Росії та Бразилії "Brazil all stars" під керівництвом Андрія Кондакова, до яких приєдналась вокалістка з Нью-Йорка Напуа Давой.

Конкурс молодих виконавців "ДоДж junior – 2002" і цього разу відкрив нові імена. Перше місце посів Костянтин Горбатенко (м. Москва), друге – Артем Ковальчук (м. Москва) та Юлія Рома (м. Київ), третє – ансамблі "Kind of trio" (м. Ростов-на-Дону), "Jazz stars quintet" (м. Донецьк), "Джанкой бразерс" (м. Київ) і Оксана Шавкун (м. Дніпропетровськ).

Після проведення двох фестивалів критика і публіка зробили деякі порівняння. Так, було відмічено покращення якості звуку на Другому фестивалі. Проте, викликала серйозні зауваження режисура фестивальних акцій. "Організація фестивальної програми викликала у всіх деякий подив" [4, 21]. Зазвичай, розпочинають концертну програму мало відомі колективи, які не мають багатого досвіду спілкування з публікою. На Другому ж фестивалі, концерти розпочинали майстри найвищого ґатунку Ігор Бриль і Аркадій Шилклопер, після виступів яких інші учасники програми виглядали тьмяно і нецікаво.

У 2003 році фестиваль "ДоДж" було проведено у рамках Року Росії в Україні. "Фестиваль виявився вельми показовим, бо за відсутності міжнародних зірок зумів явити публіці досить-таки яскравий зріз нинішнього східноєвропейського (або пострадянського) джазу" [15, 18]. Окрім того, концерти 2003 року значно вийшли за межі традиційного джазу, який було широко репрезентовано на двох попередніх фестивалях. "ДоДж – 2003" познайомив своїх слухачів "з актуальнішим перебігом жанру: з етно-джазом, фьюжном, ейсід-джазом, фанком" [там само]. Місцеві періодичні видання також відмітили підвищення рівня проведення фестивалю, який з кожним роком стає все кращим і більш винахідливим.

Загалом, всі фестивальні концерти "ДоДж – 2003" можна поділити на дві групи – традиційний і клубний джаз. Традиційний джаз представляли оркестр Олега Лундстрема під орудою Георгія Гараняна; тріо Родіона Іванова (м. Київ); доцент Донецької консерваторії, трубач Валерій Колесников; джазовий піаніст і композитор, декан джазового відділення Російської академії музики ім. Гнесіних Ігор Бриль та інші. Клубний джаз продемонстрували литовський дует у складі Дайнюса Пулаускаса (клавішні) і Валеріуса Рамошки (труба); молдавське тріо "Тригон", яке влаштувало справжню джазову виставу; фанк-шоу-проект Лера Гехнер Бенд.

До участі у конкурсі "ДоДж junior – 2003" було заявлено 41 учасник. Першу премію поділили співачка Ганна Чайковська (м. Київ) і тріо у складі Євгена Лебедєва, Петра Івшина та Павла Протасова (м. Москва). За висловом головуючого журі Ігоря Бриля, "вибирати було дуже важко, адже рівень молодих музикантів щороку зростає" [6, 39].

Четвертий Міжнародний джазовий фестиваль "ДоДж – 2004" зібрав представників різних напрямів джазу з Росії, Білорусії, Грузії, Польщі та Франції. Окрім традиційних учасників фестивалю Валерія Колесникова, Енвера Ізмайлова, Ігоря Бриля, у його концертах взяли участь джаз-бенд Сергія Щербакова (м. Антрацит Луганської обл.), саксофоніст Георгій Гаранян (Росія), піаніст Леонід Вінцкевич (м. Курськ), група "Doo Bop Sound" (м. Санкт-Петербург), російсько-польський квартет Збигнєва Намисловского, біг-бенд Михайла Родинського (Росія), Маша Степаненко (Україна), тріо Аркадія Ескина (Білорусь), квартет Івона Санчеса (Куба), виконавець на губній гармошці Олів'є Кероріо (Франція), співачка Гуліко Чантурія (Грузія), гітарист Олексій Кузнецов (Росія).

Ювілейний П'ятий міжнародний джазовий фестиваль "ДоДж – 2005" проходив у трьох містах: Донецьку, Києві та Москві. Інтернет-сайт "jazz.ru" включив "ДоДж" у п'ятірку провідних джазових форумів. У чотирьох попередніх фестивалях прийняли участь більше 600 виконавців і колективів з Росії, України, Молдови, Грузії, США, Куби, Канади, Франції, Литви, Білорусії, Німеччини, Бразилії, Польщі.

У рамках ювілейного заходу були заплановані виступи вітчизняних і зарубіжних музикантів: Soul Be, Маша Степаненко (Україна), Ніно Катамадзе і група "Insight" (Грузія), тріо Діна Брауна (США), "Yazzinho" (Англія), Володимир Фейєртаг (Росія) та інші.

На конкурс молодих виконавців цього разу було подано рекордну кількість заявок – 132. Журі під керівництвом Ігоря Бриля до конкурсних виступів допустило 12 колективів. Перше місце посіли молоді музиканти з Москви Олексій Чернаков і "Ансамбль № 1" Російської академії музики ім. Гнесіних під керівництвом О. Осейчука, друге – донецький "Be complete" і москвич Андрій Красильников, третє – "Big Bend" Дніпропетровського музичного училища ім. Глінки під керівництвом Ю. Паламарчука і гурт "Imression" (м. Київ).

У 2006 році "ДоДж" також проходив у декількох містах – Донецьку та Києві. У перший фестивальний день відбулися виступи "Smack band" (Україна), "Mansound" (Київ), "Tok, tok, tok" (Німеччина). Наступного дня розпочався конкурс молодих виконавців. З 200 заявок було відібрано 18 учасників, серед яких оголошено переможців. Гран-прі не дісталося нікому, перше місце – донецькому колективу "Rada ST", друге – Миколі Сидоренку (м. Москва), третє – "Yazz Brothers" (м. Ростов-на-Дону) та "Ансамблю № 1" Російської академії музики ім. Гнесіних.

Концептуальну характеристику стилістики фестивалю 2006 року влучно сформулював його президент Олександр Сірий: "Ми повинні сьогодні пропагувати джаз, а не нав'язувати складну музику людям, ризикуючи відвернути їх від джазу взагалі. Для "махрового" джазу існують маленькі джаз-клуби, спеціальні проекти і концерти, на які приходять такі ж "спеціальні" люди. Не може людина

через складну музику прийти до пошани і розуміння стилю. А якщо людина вже до цього прийшла – хай дивиться в афішу і думає, що їй потрібне" [13, 37]. Можна цілком погодитись з думкою Нелі Назаренко, що "всередині самої музичної культури утворилась зростаюча дискретність опус-музики (професійної авторської композиції) і поп-музики (музичного кліпу, шлягеру, хіту, які функціонують у сфері масової культури). Опус-музика, націлена на постійне оновлення музичної мови, стає все більш елітарною й тому звертається до вузького кола професіоналів. Поп-музика ж, навпаки, пронизує собою всі рівні соціуму, якому встановлює естетичні стандарти й кліше не тільки суто музичного, а й будь-якого сприйняття" [9, 1]. Джазова музика завжди була наближена до опус-музики і дійсно на початку XXI століття опинилась під загрозою втрати свого слухача, що знаходиться на рівні буденно-музичної свідомості і потребує нових форм спілкування з публікою. "Буденно-музична свідомість виступає як сфера реалізації "досвіду темпоральності", що постає в культурі. Однак, з огляду на масоподібне музичне середовище, яке впливає на особистість, буденно-музична свідомість функціонує в модусі безперервного "музичного теперішнього" з його одиницями виміру у вигляді шлягеру, хіту й кліпу. При цьому, у зв'язку зі специфікою музики, її підкоренням в архетипічних основах людській чуттєвості, буденно-музична свідомість слугує основою для здійснення музичної комунікації в умовах соціокультури та її специфічної посткультурної стадії" [там само]. Відштовхуючись від цієї тези, організатори "ДоДж" складають репертуар фестивальних концертів з урахуванням комунікативних властивостей джазових стилів, рівня їх доступності свідомості українського слухача.

"ДоДж – 2007" знову проходив два дні у Донецьку й один день у Києві. Цього разу відбулися виступи вокальної групи "Cosmos" з Латвії, біг-бенду Георгія Гараняна, "Z-band" Ігоря Закуси, Олексія Архиповського та Кевіна Махогані (США). Слідуючи концепції фестивалю, його концерти були орієнтовані, перш за все, на популярний джаз. Зразків експериментального джазу на форумі представлено не було, що одразу відмітила місцева преса. Вельми показовими є іронічні зауваження журналістки Ганни Пароваткіної, яка висловила свої враження наступним чином: "Судячи з почутого, фест з кожним роком робиться все більш "популярним". Щоб не сказати, впадає в "ухильництво" відвертої естрадності. Безумовно, виступ "зоряних" гостей Донецька – 2007, біг-бенду метра радянського джазу Георгія Гараняна, що благополучно завершилося попурі на теми мелодій з радянських кінофільмів на зразок "Діамантової руки", підкуповував високим виконанням, майстерністю і справжнім джазовим драйвом. Чого ще чекати від професіоналів такого класу на чолі з "живою легендою", керівником легендарного оркестру Олега Лундстрема, придумай вони "робити джаз" хоч і на тему гімну Радянського Союзу! Проте вельми "навколоджазовий", зате дуже видовищний виступ а'капела вокального колективу "Cosmos" (у 2004-му латиші стали переможцями конкурсної програми "Нової хвилі", в 2006-му брали участь в "Євробаченні" і т. п.) змусив серйозно задуматися про подальшу долю джазу в Донецьку. Вихід на сцену росіянина Олексія Архиповського і зовсім здався мені ідеальним приводом поіронізувати. Гість фестивалю музичив на балалайці. Не дивлячись на спроби представити шоу балалаєчника як "експеримент" і мало не "нове слово" в світовому джазі, найяскравіше за все у виконанні "експериментатора" прозвучала банальна "Камаринська". Втім, якраз Архиповський більш за все і вразив "неконсерваторську" частину публіки Донецька. Та, до речі, не варто забувати: судячи з однакового успіху проектів "ДоДжа" в столиці Донбасу і України, смаки і пристрасті масової аудиторії Донецька і Києва не так вже й відрізняються" [10, 18].

Не виявив експериментального джазу і фінал конкурсу "ДоДж junior", в якому приймали участь 16 колективів з Росії, України, Молдови та Придністров'я. Думка журі на чолі з Ігорем Брилем практично співпала з уподобаннями глядачів: перша премія серед інструменталістів дісталася "Links & Lebedev Brothers" (м. Київ), серед вокалістів – Полі Франц (м. Харків). Всі інші премії отримали студенти Російської академії музики ім. Гнесіних.

Аналізуючи концертні програми фестивалю, у межах традиційного джазу музичний критик і член журі Олексій Коган все ж таки віднаходить "різноманітність стилів. Глядач хоче веселості? Отримав "Cosmos". Відчуття справжнього свята? У Донецьку грали чудові біг-бенди. Крім того, не можна не порадіти високому професійному рівню конкурсантів. Хоча вокалістки особисто мене не сильно вразили. Та і журі цього разу було як ніколи одностайним – не випадкове рішення прийняли години за півтори замість звичайних п'яти. Таке рідко трапляється.

Внутрішньою проблемою "До#дж – 2007" стала, мабуть, відсутність чоловічого вокалу в конкурсі. Чому так багато серед нагороджених конкурсантів москвичів? Справа не в політиці. Просто в Москві, в Гнесинці – що приховувати! – куди краща, ніж у нас, матеріальна база. І викладають там краще: є на чому учити і вчитися. Зате найсильніші духовики на "Додж – 2007" – українські" [10, 18].

Восьмий міжнародний джазовий фестиваль "ДоДж – 2008" порадував донецького слухача відновленням дуету валторніста Аркадія Шилклопера і піаніста Михайла Альперіна, виступами тріо у

складі піаніста і композитора Росії Андрія Кондакова, контрабасиста Володимира Волкова та трубача В'ячеслава Гайворонського та інших відомих виконавців.

У 2009 році "ДоДж" знову проходив у декількох містах – Києві, Одесі та Миколаєві. На жаль, у Донецьку фестивальні акції не проводились. Конкурс "ДоДж junior" та центральний виступ запрошених "зірок" відбулися у Києві. Першу премію на "ДоДж junior" розділили трубач Денис Аду (який вже був лауреатом "ДоДж junior" 2006 року) і московський піаніст Олексій Іванников. На думку Віктора Віннера, низка результатів фестивалю викликає явне занепокоєння: "по-перше, майже половина конкурсантів приймала участь у "ДоДж junior" раніше; по-друге, перевага серед конкурсантів представників Київської джазової сцени час від часу навіювала асоціації із звітним концертом естрадного відділення музичного училища ім. Глієра. Ну а про рівень виконавської культури годі й говорити!" [1]. Позитивним результатом став новий формат фестивалю – "ДоДж'9 Autumn Club", який охопив низку нових та різнопланових заходів: унікальний джазовий проект "Музика кіно"; фестивальні концерти у семи містах України; майстер-класи педагога Berklee College of Music; дві сесії ДоДж New Generation; міжнародне джазове радіо шоу "Comfortime. Wave Music & ДоДж представляють"; офіційне відкриття джазового концертного агентства CAD; Дні українського джазу в Росії (ДоДж в гостях у фестивалю "МузЭнерго", Дубна – Москва) [8].

Таким чином, зародившись у Донецьку, протягом своєї сорокарічної історії джазові фестивалі пройшли шлях становлення, розвитку, "стильового згасання", зміни формату у сторону "популярного" джазу та розширення географічного простору проведення. Безсумнівним досягненням фестивалю стало започаткування конкурсу молодих виконавців, який дозволяє прогнозувати подальші шляхи розвитку джазового мистецтва в Україні та за її межами. Вивчення слухацького попиту запевнило організаторів "ДоДжа" у необхідності пошуку нових фестивальних форм, які б дозволили зробити цей захід широкомасштабною культурологічною акцією. Досвід останнього фестивалю 2009 року підтвердив перспективність нового формату проведення джазових форумів.

Література:

1. Віннер В. Інь і Ян ДоДжу – 2009 / Віктор Віннер. – Режим доступу : http://uajazz.com/reports/14-dodj/1032-dodj2009-1.html
2. Вовенко В. Звезды большие и маленькие вновь засверкали на сценах областного центра / Виктор Вовенко // Донбасс. – 1999. – 20 апр. (№ 72). – С. 1.
3. Войкова Н. Джем на "ДоДже" / Наталья Войкова // Донецкие новости. – 2001. – 19 – 25 апр. (№ 16). – С. 21, 23.
4. Войкова Н. Boheme music – модно, если хорошо / Наталья Войкова // Донецкие новости. – 2002. – 28 мар. – 3 апр. (№ 13). – С. 21, 23.
5. Жукова Т. ДоДж 2002 / Татьяна Жукова // Акцент. – 2002. – 27 мар. (№ 46). – С. 4.
6. Лахман Г. Синкопи "ДоДжа" / Ганна Лахман // ПіК. – 2003. – 23 – 29 трав. (№ 20). – С. 38 – 39.
7. Малышева К. "ДоДж" возродил легенду / Ксения Малышева // Донбасс. – 2008. – 22 апр. (№ 75). – С. 9.
8. Малицкая А. Осень с ДоДжем: итоги /Алиса Малицкая // Режим доступу до статті: http://uajazz.com/reports/14-dodj/1423-dodj-autumn-report.html
9. Назаренко Н. В. Буденно-музична свідомість як предмет філософсько-естетичного аналізу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 "Естетика" / Н. В. Назаренко. – Луганськ, 2006. – 16 с.
10. Пароваткина А. Донбасс и контрабас: вариации на тему / Анна Пароваткина // Зеркало недели. – 2007. – 2 – 8 июня (№ 21). – С. 18.
11. Платоненко С. Владимир Фейертаг: Донецк не может без джазовых фестивалей / Светлана Платоненко // Жизнь. – 2002. – 23 мар. (№ 44). – С. 4.
12. Склярук О. Донецький джазовий фестиваль "ДоДж" добрался до Москвы / Ольга Склярук // Донецкие новости. – 2005. – 12 – 18 мая (№ 19). – С. 3.
13. Склярук О. "ДоДж – 2006": немного солнца в холодной весне / Ольга Склярук // Донецкие новости. – 2006. – 20 – 26 апр. (№ 16). – С. 36 – 37.
14. Смирнова Л. А мы опять играем джаз! / Лариса Смирнова // Вечерний Донецк. – 2001. – 14 апр. (№ 56). – С. 1, 4.
15. Стельмашевская О. Вечная молодость джаза / Ольга Стельмашевская // Зеркало недели. – 2003. – 31 мая – 6 июня (№ 20). – С. 18.
16. Токарєва І. "ДоДж" – це модно! / Ірина Токарєва // Світлиця: Додат. до газет. "Донеччина". – 2005. – 20 трав. (№ 31). – С. 2.
17. Шевченко А. Компроміси ДоДжу / Антон Шевченко // ПіК. – 2004. – 14 – 20 трав. (№ 18). – С. 43 – 44.
18. Ясенов Е. Юбилейный "джем" / Евгений Ясенов // Донецкие новости. – 2009. – 7 – 13 мая (№ 19). – С. 36.

УДК 7.021.5

Мельник Мирослав Тарасович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв

ОБРАЗ МАРЛЕН ДІТРІХ В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ МОДИ

У статті аналізується вплив іміджу Марлен Дітріх на поширення тенденцій оформлення зовнішності. Виявляються характерні ознаки стилю актриси та відслідковується їх наслідування у творчості фешн-дизайнерів і фотографів.

Ключові слова: *мода, костюм, кінематограф, кінозірка, імідж.*

Influence of Marlene Dietrich's of image is analysed on distribution of fashion tendencies. The signs, characteristic for actresses style , are followed up in creations of fashoin designers and photographers.

Keywords: *fashion, suit, cinema, movie star, image.*

Кіно і мода – два тісно пов'язані види художньої творчості. З одного боку, мода значною мірою впливає на створення образів кіногероїв, і навіть в історичних стрічках проступають ознаки часу зйомок – від типажу акторів, їх постави і пластики, до костюмів персонажів. З іншого боку, кіно як найбільш масове, доступне мистецтво впливає на смаки глядачів та їх зовнішній вигляд. Таким чином відбувається циркуляція образів з реального життя на екрани і навпаки. Отже, завдання даного дослідження – виявити закономірності такої циркуляції шляхом мистецтвознавчого аналізу образу Марлен Дітріх.

Образ актриси став одним з архетипічних в історії моди XX століття. В ньому поєднувалися витонченість Belle époque і розпусність 1920-х, гламур арт-деко і суворість часів Другої світової війни, new look 1950-х та унісекс 1970-х. Все це, вслід за зіркою, наслідувалося мільйонами її прихильників, спрямовуючи фантазію модельєрів та визначаючи образи як високої, так і масової моди.

Про Дітріх написано чимало книжок, безліч статей у найпрестижніших виданнях та на численних інтернет-сайтах. Проте, здебільшого це біографічні нариси та публікації популярно-розважального характеру. Науковому аналізу піддавалися лише окремі аспекти образу актриси. Так, типажі femme fatal, створені Дітріх у фільмах Джозефа фон Штернберга, досліджували Л. Малві в нарисі "Візуальне задоволення і наративний кінематограф" [5] та С. Зонтаг у ессе "Про кемп" [4]. В книзі О. Вайнштейн "Денді: мода, література, стиль життя" [1] виділяються риси денді в костюмі й поведінці Марлен. Ш. Зелінг в книзі "Мода. Століття модельєрів. 1900–1999" [3] виділяє Дітріх як "ідола" моди 1930-х років, але не відслідковує еволюції образу актриси під впливом модних тенденцій.

На початку своєї кар'єри Марлен Дітріх як продукт своєї епохи створювала свій образ відповідно до вимог часу і пануючих смаків, прагнула якомога більше догодити очікуванням публіки. З іншого боку, вона "створювалася" як певний еталонний образ, завданням якого було не лише заманювати до залів глядачів, а й доносити до них передові ідеї та стандарти зовнішності, поведінки, стилю життя.

Пристосування фільмів до очікувань невибагливої аудиторії вимагало переваги форми над змістом, використання кіномовних штампів та рольових стереотипів, гіперболізації рис героїв. В системі кінозірок всі актори спеціалізувалися на певному типі персонажів: "любоньки", "світської дами", "фатальної жінки", "героя-коханця", "ковбоя" тощо. Образ зірки, в більшості випадків, був центром задуму фільму і головним компонентом його естетики та ідеології.

У Голлівуді культ зірок всіляко підтримувався кіностудіями як системами "виробництва" конденсованих, кристалізованих моделей для масового поклоніння й наслідування. Тому Марлен "створювалася" як певний мистецький артефакт. До зустрічі з режисером, який "відкрив" Дітріх, – Джозефом фон Штернбергом – Марлен була жвавою й веселою пухкенькою шатенкою. Але Штернберг, відчуваючи віяння часу, примусив її схуднути й знебарвити волосся, він"ліпив" її образ доти, поки рукотворність не замінила природної вроди. В результаті струнка сильна красуня з запалими щоками,напівопущеними повіками та чітко окресленими губами не тільки стала знаковим образом для 1930-х років, але й задала тенденцію моди наступних десятиліть.

За допомогою макіяжу Дітріх робила своє обличчя ірреальним: щільний тон перетворював шкіру на гладкий білий алебастр, накладні вії наділяли погляд глибиною і загадковістю, рум'яна підкреслювали запалі вилиці, червона помада додавала чуттєвості губам. Навіть попри те, що актриса

© Мельник М. Т., 2010

часто ніби зумисне прикривалася різноманітними вуалями, її надмірність "затьмарювала" практично будь-який контекст, і присутність Дітріх у фільмах ставала видовищем, що, здебільшого, навіть перешкоджало розвитку сюжету.

Марлен маніакально слідкувала, щоб її обличчя виглядало скульптурним, майже тривимірним, абсолютно симетричним, без будь-якої вади. Вона завжди вимагала спеціального освітлення та великого дзеркала поряд з камерою – це дозволяло контролювати все і самій "ліпити" свій образ.

Дітріх з'явилася в Голівуді у той час, коли публіку почали підкорювати білявки. Вибілене волосся на чорно-білій плівці виглядало настільки ефектно, що витіснило з екранів фатальних брюнеток, які панували в кінематографі до цього. Відтоді створення натуральних чи фарбованих блондинок стало для кіно та індустрії краси "золотоносною жилою" і спричинило справжню "перекисну революцію" – тенденцію, яку підхопила і популяризувала Дітріх.

Кінокритик Лаура Малві пише, що для Штернберга живописний простір кадру був ціннішим за сюжетні перипетії героїв, а тому він зробив з образу Дітріх "граничний фетиш" – легко впізнаваний, спрямований не на розкриття сюжету, а лише на "чисту глядацьку оцінку". В цьому фетиші зливаються краса жінки як об'єкта і екранний простір, жінка стає досконалим продуктом, чиє стилізоване і фрагментоване крупними планами тіло робиться змістом фільму і безпосереднім реципієнтом глядацького погляду [5].

Взагалі всі фільми Дітріх були костюмованими, і якщо її історичним ролям не вистачало автентичності чи якщо образи сучасниць були надто бутафорними, то це можна повністю виправдати тим, що актриса давала глядачам те, що вони хотіли побачити – яскраве видовище. Крім того, мелодрами, що переважали в творчому доробку Дітріх, це якраз той жанр кіно, в якому найважливішою є візуалізація через демонстрацію стилю і дизайну, через естетичне представлення емоцій. Саме тому актриса часто замість акторського самовираження пропонувала лише демонстрацію підкреслено оригінальної зовнішності своєї героїні.

Дітріх часто доводила свої образи до рівня шаржу, створювала театрально-карнавальний ефект. Якщо у "вищому світі" елегантність – синонім прихованої розкоші, то надмірність актриси була розрахована на те, щоб вразити широкі маси. Причому загроза здатися вульгарною долалась витонченістю смаку, автентичністю розкоші та надзвичайною прискіпливістю до найдрібніших деталей: старовинні мережива, відбірні хутра, коштовності неймовірної краси і розмірів – все було справжнім. Для Марлен це було кемпом – способом іронічного естетського вивищення над масовим смаком.

Марлен починала свою кар'єру в ті далекі часи, які з точки зору сприйняття сексу були не менш революційними, ніж 1960-ті. Саме в 1920-х жінки, звільнившись від корсетів, шукали нові способи підкреслити свою принадність і почали культивувати молоде струнке тіло. Очевидно, що для улюбленців публіки найбільш придатним був одяг, що найкраще розкривав достоїнства жіночої тілесності. В цьому контексті не викликає здивування, що Марлен Дітріх "випливла на хвилі популярності" саме в панталончиках з "Блакитного янгола".

Кіностудії, які думали більше про прибутки, ніж про мораль, всіляко використовували сексуально привабливі образи. Зовнішність героїв кодувалася так, щоб справити інтенсивне візуальне і еротичне враження і цим привернути до залів публіку. Але скандальна поведінка та напівоголеність зірок, зрештою, викликала скарги багатьох моралістів, тож у 1933 році, під тиском різноманітних суспільних і релігійних організацій, Асоціація кінопродюсерів та дистриб'юторів MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Association) на чолі з В. Хейсом сформулювала кодекс кіновиробництва – так званий "Кодекс Хейса" (Hayes Code), який було скасовано лише в 1968 році.

Обмеження, накладені цим кодексом, забороняли вульгарну чи надмірну демонстрацію відкритого тіла: регулювалися глибина декольте та висота розрізів, підкреслювалося, що прозорі матеріали та силует на просвіт можуть бути ще більш непристойними, ніж безпосереднє оголення. Все це ускладнювало роботу режисерам, операторам, костюмерам, перед якими стояло завдання створювати й пропагувати Голлівудський міф femme fatale. Але, змушена орієнтуватися на цензурні обмеження, система еротичного прикрашання жінки швидко винайшла безліч прихованих прийомів і умовчань, що робили екранні образи чуттєвими. Завдяки цьому вигадливі творці кіно перевели сексуальність в іншу площину – тепер вона ніби "читалася між рядків", від чого більшість фільмів лише виграли.

Найбільшу винахідливість і талант обходити правила показали костюмери, які винайшли нескінчене різноманіття засобів "підігрівати" сексуальний інтерес: тіла актрис прикривали шовками, але знімали білизну, тому костюми, хоч і відповідали зазначеним стандартам, навпаки ще більше підкреслювали жіночі принади та провокували чоловічу уяву. Змушені закрити зону декольте, дизайнери показали живіт – цензура дозволяла це робити, але за умови, що прикрито пупок. Таким чином, кіно 1930–1940-х років пропонувало глядачам своєрідну гру у відкрите й закрите, яка лише розпалю-

вала пристрасті. Так явна розпусність 1920-х змінилася прихованою, витонченою, естетською розбещеністю. Саме завдяки творчому пошуку кінокостюмерів мода збагатилася одягом, що повністю розкривав привабливість жіночої плоті, але не за рахунок оголеності, а внаслідок естетичного оформлення, художньої гармонізації проявів тілесності. Це дозволило Марлен Дітріх стати втіленням витонченого еротизму у часи, коли в обігу кіномистецтва ще не було терміну "секс-символ".

Образ Дітріх не тільки завоював уяву чоловіків, але й надихав жінок, що жадали довести свою самостійність і продемонструвати владу над протилежною статтю. За часів початку акторської кар'єри Марлен боротьба жінок за свої права стрімко набирала обертів, тому надзвичайно актуальною тенденцією була маскулінність жіночих образів, яка виступала одночасно засобом і наслідком емансипації. У 1920-ті роки багато чоловічих елементів у жіночу моду привнесла Коко Шанель, яка пропонувала жінкам запозичені з гардеробу чоловіків прості плащі, піджаки, сорочки, светри, брюки. Вона втілювала і пропагувала образ la garson – верткої дівчинки-підлітка з плоскою фігурою і короткою стрижкою, бунтарки, що з презирством ставиться до всіх умовностей.

Вловивши дух часу, Голлівуд також популяризував "чоловічість" героїнь, але значно збагатив її надрозкішними, суто жіночими елементами. Владна Д. Кроуфорд, андрогінна Г. Гарбо, незалежна К. Хепберн і таємнича М. Дітріх стали законодавицями цього елегантного стилю. В їх образах було багато життєвої стійкості і сили, вкрай необхідних у період між двома світовими війнами, спричинених соціальними зрушеннями і новим становищем жінки в суспільстві.

Марлен Дітріх створила найбільш багатозначний образ жінки-денді, її називали "найсильнішим чоловіком Голлівуду" і символом сексуальності, що не пов'язана зі статтю. Але чоловіче в ній проявлялося як маскарад, гра, побудована на комутації ознак статі та диференціації сексуальних полюсів. В результаті імідж актриси ставав майже травестійним.

Граючись зі знаками, Дітріх порушувала межі статей настільки, наскільки не наважувалася жодна зірка до неї. Вже в своєму першому голлівудському фільмі "Марокко" (1931 рік) глядачі побачили її в фрачній парі, що сколихнуло основи тодішньої моди. Костюм, доповнений білим жилетом, галстуком-метеликом і циліндром додавав чоловікові благородного вигляду, але для жінки в ті часи носити настільки чоловічий одяг було справжнім викликом суспільній моралі.

Епатажна Дітріх привнесла у жіночу вуличну моду багато елементів, що були символом чоловічої елегантності: костюми-трійки, смокінги, сорочки з запонками, чоловічі капелюхи та циліндри, але головне – брюки. Звичайно Марлен не була винахідницею жіночих брюк і їх задовго до цього демонстрували у колекціях "Пуаре", "Ерме", "Шанель" та багатьох менш відомих будинків мод. Але у 1930-х роках жінка в брюках ще шокувала. Розуміючи, що публічна демонстрація брюк – це сміливий прояв емансипації, актриса свідомо кидала виклик, виступаючи проти умовностей і стереотипів та провокуючи дискусії про місце жінки в суспільстві.

На довершення до всього, Дітріх палила. Цигарка в руках актриси була неймовірно виразним символом, що довершував образ жінки-демона, яка не лише палить нарівні з чоловіками, а й сприймає життя не по-жіночому (як нескінченний перелік обов'язків), а по-чоловічому (як полювання за насолодами).

Оскільки стереотип "зірки" складається у свідомості публіки як з екранних образів, так і з легенди актора, то будь-яка знаменитість є заручницею своєї слави. Вона змушена одягатися й поводитися відповідно до очікувань прихильників, а постійна увага преси вимагає завжди "бути в образі".

Від Марлен як зірки Голлівуду очікували не лише зовнішньої привабливості й провокаційної поведінки – їй також належало "купатися в розкошах". Неодмінними атрибутами зоряності були багато обставлені особняки, лімузини з особистими водіями, круїзи й подорожі, невиправдано величезні витрати – все це виражалося поняттям "гламур".

Англійське слово "glamour" походить від запозиченого з французької "grammaire", серед значень якого "чаклунство", "чари", "чарівність", що, імовірно, пов'язувалися з відьомською здатністю причаровувати вражаючою красою та вічною молодістю. Наново винайдений у Голлівуді кінця 1920-х гламур став порятунком від складнощів міжвоєнного життя. Перетворюючи зірок на своєрідний концентрат гламуру, кіносистема приваблювала до екранів усіх, хто мріяв про красиве життя. Рейтинги Glamour Girl складали преса та рекламні відділи найпотужніших кіностудій. "Огламурювання" зірок проводилося за цілком зрозумілими правилами: утрирувану жіночість та показну розкіш матеріалізували відтінки і кольори, що створюють ефект сяйва (блискуча бронза, темне золото, мерехтливе срібло і платина), дорогі тканини (атлас, шифон, оксамит), хутра, мережива, повсюдні блискітки й стрази, облягаючі силуети, затягнута в корсет талія, високі пальчатки і підбори, коштовні прикраси. Гламурні образи почали витіснятися з кіно реалістичними лише в 1950-1960-х роках, коли зірки звільнилися від рамок чітко визначеного іміджу і почали грати різнопланові ролі та часто змінювати

свій образ у реальному житті. Марлен Дітріх була тоді одною з небагатьох, хто залишився вірним стилю вишуканого демонстративного розкошу. Ролі, які вона грала, це дозволяли – незмінні музичні номери її героїнь виносили актрису за межі сюжетного простору й часу, вимагали від неї звичної видовищності, а не правдоподібності.

Соціальну роль будь-якої знаменитості можна визначити як її вплив на свідомість широких мас через схеми ідентифікації: зірки, активно пропаговані ЗМІ, підсилюють мрії рядового обивателя про популярність і славу. Це заохочує людей "змальовувати" свої образи з кумирів в надії на швидке досягнення життєвого успіху. В першу чергу це стосується людей несамостійних, інфантильних, які не здатні самостійно виразити свій внутрішній світ в зовнішньому образі. Саме для них кінематограф був найбільш потужним засобом впливу і пропонував найбільшу кількість еталонних образів, які для одних ставали рольовими моделями (ними захоплювалися настільки, що хотіли повторити їх зоряних шлях), а для інших – зразками для наслідування (взірцем елегантності й стилю).

Марлен Дітріх вже з самого початку своєї популярності стала "іконою стилю" – людиною, що задає тон у моді. Вона завжди була в центрі уваги фоторепортерів та журналістів, які не залишали непоміченим жоден її наряд, концентруючи увагу прихильників на кожній зміні в зовнішності та кожній деталі костюма актриси. Так, тиражуючись на величезні аудиторії, її індивідуальне споживання набувало соціально значущого характеру і перетворювалося на феномен культури. Її машини, одяг, косметика, прикраси, годинники, навіть їжа й напої підносилися до статусного рівня, визначаючи вподобання прихильників.

Статус зірки дозволив Дітріх популяризувати все, що вона одягала: досконало скроєні чоловічі та приталені жіночі костюми, витончено-стримані ділові та надмірно-декоровані розкішні сукні, найрізноманітніші капелюшки, хутряні боа та пухові мантії. Сама актриса в інтерв'ю сказала: "Я одягаюся для іміджу. Не для себе, не для публіки, не заради моди й не для чоловіків. Що таке мій імідж? Сукупність всіх ролей, які я коли-небудь грала". Ці слова дуже чітко виражають прагматизм Марлен, яка вміла відокремлювати свій вигляд від власної індивідуальності, виставляючи напоказ саме те, що хотіли бачити її прихильники.

Дітріх чітко знала, який дизайнер підходить для її іміджу, а який ні. Зірка була клієнткою Шанель, Скіапареллі, Баленсіаги, Діора й Живанші, відвідувала покази Пату, Ланвен, Моліне, Гре. У списку модельєрів, що її одягали значаться Тревіс Бентон, Марсель Роша, Ірен Ленц, Жан Луї, Білл Томас, Майлс Вайт. Також Дітріх була клієнткою будинків мод, заснованих емігрантками з України "Лор Белен" Лариси Бейліної та "Валентина" Валентини Саніної. Вона замовляла сукні в оскароносної художниці по костюмах, колишньої харків'янки Варвари Каринської.

Увага зірки масштабу Дітріх не лише лестила самолюбству дизайнерів, але й мала вельми серйозні економічні наслідки для їх ательє. Поява актриси в речах певної марки була дієвою рекламою, що привертала увагу до виробника та спонукала численних прихильників купувати його продукцію.

У 1987 році талант Дітріх оцінила Американська асоціація високої моди, присудивши їй премію за життєвий внесок у моду. Після смерті зірки її колосальний гардероб перекочував у Берлінський музей кіно та Паризький музей моди.

Образ Дітріх залишився прикладом для наслідування багатьох поколінь. Стилісти виділяють погляд, макіяж, зачіску a la Dietrich, як і капелюшки, костюми, туфлі фасону "Дітріх". Все це регулярно з'являється у творчості модельєрів, фотографів та візажистів.

Архетипічна зовнішність Марлен наслідувалася в моді протягом всього XX століття, і на її основі "побудували" свій імідж багато зірок екранів і сцени. Наприклад, риси Марлен яскраво проступають у іміджах Мерлін Монро та Мадонни зразка кінця 1980-х.

Після смерті Марлен фешн-фотографи часто стилізували її образ у ностальгічних чорно-білих знімках і серед найвдаліших робіт такого плану можна назвати фотосесії Фрідемана Хауса з Надею Ауерман (1992 рік), Пітера Ліндберга з Амбер Валеттою (1995 рік) та Мерта Аласа й Маркуса Пігота з Кейт Мос (2006 рік). В роботах цих митців нема копіювання сюжетів чи поз, але помітне відсилання до Дітріх через призму власного художнього бачення.

Найуспішніший дизайнер сучасності Джорджіо Армані в 1995 році, до сторіччя кінематографу, відкрив у Берліні виставку "Армані візаві Марлен Дітріх", де показав, що сповідує стиль "легенди", поділяє її погляди на елегантність, захоплюється її андрогінною естетикою, що його концепція моди побудована на її принципах поєднання найвищої якості, класу й комфорту, зближення чоловічого й жіночого начал.

У різноманітних стилізаціях образ Марлен проступає й у більшості колекцій найяскравішого дизайнера межі XX–XXI століть Джона Гальяно, який не просто з великою шаною і поклонінням інтерпретує її знамениті смокінги і сукні, а намагається зробити те, що наділа б сама Марлен на початку XXI століття і знаходить засоби передати в своїх моделях дух Великої Дітріх.

Якщо зазначені фешн-фотографи й дизайнери лише проголошують Марлен своєю музою, то в індустрії моди є й багато прикладів недобросовісного використання її імені з комерційною метою. Так, наприклад, у 2008 році англійський дизайнер Фредеріка Кук заснувала модний бренд Dietrich, який під ім'ям актриси продає спідню білизну.

Отже, імідж Марлен Дітріх, підкріплений її легендою, володіє не лише естетичною, але й емоційною цінністю. Властиві йому простота і однозначність рекламного дискурсу (пишна зачіска з платинового волосся середньої довжини зі спадаючим на чоло локоном, білосніжна шкіра, здивовано зігнуті тонкі брови, гіпнотичний млосний погляд з-під напівприкритих повік, високі вилиці та красиво окреслені, чуттєво відкриті вуста) зробили складові образу знаковими, безпомилково асоційованими з Марлен. Це дозволило Дітріх стати зразком для наслідування, задавати фешн-тенденції та популяризувати їх, привертаючи увагу та формуючи смаки прихильників. Створення настільки яскравих самобутніх образів – важливе завдання сучасної української моди, стомленої надлишком та швидкістю появи-зникнення невиразних та неконкурентних моделей для оформлення зовнішності.

Література:

1. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / Ольга Борисовна Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с. ил.
2. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров. 1900-1999 / Шарлотта Зелинг ; [пер. с нем.]. – М. : Koenemann, 2000. – 656 с.
3. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / С'юзан Зонтаг ; [пер. з англ. Віктора Дмитрука]. – К. : Кальварія, 2006. – 320 с.
4. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Малви Лаура // Антология гендерной теории ; [под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой]. – Минск : Пропилеи, 2000. – С. 280–297.

УДК 78.071.1(477)+78.03 "19"

Гомон Тетяна Василівна,
викладач Київського інституту музики
імені Р. Глієра, здобувач Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського

ТВОРЧІСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО 10-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІСТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті розкрито основні принципи формування нової музичної мови Бориса Лятошинського, які увібрали в себе найновіші мистецькі течії початку XX століття – експресіонізм, символізм та неоромантизм. Автор статті, досліджуючи ранній період творчості митця, доводить, що означені вище тенденції були закладені композитором вже у творах раннього періоду.

Ключові слова: *модернізм, експресіонізм, символізм, невротизм, риси стилю, камерно-вокальна музика, фортепіанна мініатюра.*

The article demonstrates how B. Lyatoshynsky's new music language evolved, andpoints out its major principles, which absorbed the newest art tendencies of his time, namely expressionism, symbolism, and neo-romanticism. Based on examination of early works of the composer the author proves that mentioned above tendencies were established by Lyatoshynsky already in his early period works.

Keywords: *modernism, expressionism, symbolism, neuroticism, style characteristics, chamber music for voice, piano miniature.*

Для дослідників постать Бориса Лятошинського стала дзеркалом, в якому відбивається увесь шлях становлення української композиторської школи XX століття. Творчий почерк композитора увібрав генералізацію цінностей, надідей, які згодом, через роки, знайшли своє виявлення у творчості багатьох українських композиторів другої половини XX століття.

Природа творчості Б. Лятошинського вивчається вже протягом шести десятиліть, але й досі у творчій долі композитора лишаються штучно створені білі плями, наприклад, рання творчість композитора 10-х років XX століття, цікавий період його професійного формування.

© Гомон Т. В., 2010

Борис Лятошинський вніс нове в українську музику початку ХХ століття на рівні композиторської мови: для 10-х, 20-х років ХХ століття його засоби композиторського письма стали зразком модерністської композиторської техніки, стилю і, особливо, світосприйняття.

В його композиторській техніці цього періоду ми бачимо відхід від загальноприйнятих, традиційних норм в українській музиці того часу, цікаве, зовсім нове мислення. Вже в стилі раннього періоду творчості молодий Лятошинський зумів поєднати традиційне з новим – модерним. Саме пошук нового став на той час рисою, притаманною майже всім галузям мистецтва, і українське мистецтво, зокрема музичне, не є винятком. В контексті цього процесу стиль Б. Лятошинського став зразком українського варіанту експресіонізму та символізму.

Завдання даної статті полягає у дослідженні та аналізі мистецьких процесів, які відбувалися коло молодого композитора на початку ХХ століття.

Борис Лятошинський у цей період потужними темпами формувався як композитор, адже, почавши з традиційних, "стандартних" образних сфер та композиторських засобів салонного письма, він за одне десятиліття прийшов до зовсім нового відчуття музики. Це був процес не переродження, а радше жорсткої кристалізації творчого почерку композитора і, власне, відшліфовування композиторської майстерності.

Вже в перших творах Б. Лятошинський проявив себе глибоко обдарованою, цільною особистістю. Його експресивність та загострене світовідчуття ще не оформились зовнішньо, але уважний дослідник, аналізуючи доробок композитора 10-х років, зможе простежити усі характеристики майбутнього нового стилю Б. Лятошинського.

Для розуміння того, що вплинуло на формування мистецької доктрини молодого композитора, дамо побіжну загальну характеристику тогочасним процесам в мистецтві.

Філософію початку ХХ ст. відрізняє загострене відчуття крихкості індивідуального існування. Для слов'янського народу екзистенційні мотиви буття були продиктовані стихійними зривами початку ХХ століття – військовими діями Першої світової, громадянською війною та скрутним, багато в чому трагічним, часом 20-х років минулого століття. Митці загострено відчувають та віддзеркалюють ситуацію масової насильницької смерті. Тут на модерністському мистецькому ґрунті найбільш виразно проступає екзистенційне через екзальтованість творчих пошуків митців, їх внутрішнього переживання – породжуються неврози як повне розчарування у творчості при ніби зовнішньому спокої*.

У літературному просторі українського мистецтва ці риси притаманні творчості Агатангела Кримського, на поетичній ниві – збірці Івана Франка "Зів'яле листя" (1896), яку сам автор образно охарактеризував як "лірична драма". Дану лінію продовжують поети "Молодої музи" з їх емоційною виснаженістю. Ліричний герой молодомузівців є ніжним, нервовим створінням, фінал його найчастіше безпричинних страждань – самогубство.

Невротизм стає найтиповішою ознакою модерного мистецтва: це й сама невротичність існування в той час і відчуття хаотичності мистецьких орієнтирів, нашарування різних стилів. Такий "невротичний" стан духу найбільш характерний для мистецтва 20-х років ХХ століття. В центрі уваги модерністського митця 10-х та 20-х років знаходиться проблема існування з екзистенційним підтекстом.

На початку ХХ століття прорив у буття через трагічні життєві потрясіння розглядався як засіб подолання всього земного, небожественного, людського. Для філософії характерні напружені роздуми про значення життя, орієнтоване на порятунок душі як умову порятунку світу. При цьому посилюється тенденція до персоналізму, що гарантує права і свободи людини без атомізації суспільства.

Кінець XIX – початок ХХ ст. стали часом яскравого розквіту російської культури. Оновлення, модернізація літератури стали причиною появи нових течій і шкіл. Переосмислення старих, віджившихсебе засобів виразності, відродження поезії ознаменують появу "срібного віку" російської літератури**. В мистецтві один за одним з'являються нові таланти, народжуються сміливі новації, сплітаються різні напрями, угрупування і стилі. Водночас, культурі "срібного віку" були властиві глибокі суперечності, характерні для всього російського життя того часу.

Паралельно, в мистецькому просторі України, теж відбувався активний пошук нових форм використання досягнень інших національних культур. Це виявилося в орієнтації на західноєвропейський процес в царині художньої культури ("європеїзація", "космополітизм", "модернізм").

Тут доречно згадати і представників "нової школи" української прози: М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянську. В поезії перших 15 років ХХ століття можна знайти неоромантизм, декаданс, символізм, а все це разом можна об'єднати поняттям "модернізм".

Процес професійного формування будь-якої творчої особистості, як завжди, є складним і неоднозначним. Нами означена наступна періодизація творчості Б. Лятошинського 10-х років ХХ століття – періоду його формування як професійного композитора:

Юнацький період умовно розподіляємо на два етапи: твори, написані у Златополі та Житомирі (1910-1913 рр.) та твори, які написані вже під керівництвом Р. Глієра (1914-1919 рр.).

Працюючи з архівами Б. Лятошинського (рукописами, листами, спогадами), хочеться наголосити на тих мистецьких та культурних подіях, які мали конкретний вплив на формування композитора як музиканта.

Звернемося до конкретної мистецької та життєвої картини 10-х років – до часу допрофесійного та професійного навчання та окремо зазначимо аспекти сімейного виховання Б. Лятошинського. Батько композитора – педагог Микола Леонтійович Лятошинський – був не тільки феноменально ерудований, він був наділений великим талантом вихователя і наставника, організатора і просвітителя. Його натурі були властиві найвищі ідеали: справжній гуманізм, істинний демократизм, волелюбність і інтернаціоналізм. Любов і інтерес до історії свого народу, а також до доль і історії культури народів всього світу – риса, якою були наділені як батько, так і син. Не дивлячись на своє дуже скромне матеріальне становище, Микола Леонтійович їздив до Італії, щоб побачити шедеври, створені геніями архітектури і образотворчого мистецтва ***.

Юному композитору були властиві і природні дитячі захоплення, але незабаром музика витіснила все і починаючи з 1910 року, тобто на протязі трьох останніх гімназичних літ, заняття музикою стають цілеспрямованими та все більш професійними.

Саме в Златополі починаються заняття музикою зі скрипалем Бенціоном Хаймовським. Спів у хорі та гра в оркестрі, які були організовані батьком Миколою Леонтійовичем в Златопольській гімназії, були одними з перших музичних вражень композитора. В сім'ї Б. Лятошинського також звучала музика – грала на роялі і співала матір, обов'язково влаштовувалися літературні читання. Фантазія ранимого підлітка підпитувалась класичною літературою, в якій чимале місце для нього займала російська і західноєвропейська поезія, книги по історії культури народів світу і, звичайно, розповіді батька. Книги з його особистої бібліотеки є яскравим свідченням всього сказаного.

Далі Житомир, де юний Борис Лятошинський продовжує заняття музикою, але вже з іншим педагогом. Олександр Ружицький – ерудований музикант (він закінчив Варшавську консерваторію), досвідчений педагог (одним з його учнів був Артур Рубінштейн), допоміг талановитому хлопцеві в надзвичайно короткий термін не тільки розвинути піаністичну техніку, але і направити багатогранні здібності юного композитора в потрібне русло, знайти близькі його художній індивідуальності форми втілення творчих пошуків. Б. Лятошинський сам грав свої достатньо складні фортепіанні твори, у тому числі і фортепіанний квартет, написаний в 1913 р. і виконаний в Житомирі на концерті в 1914 р. спільно з друзями-інструменталістами. В архіві Бориса Лятошинського зберігається текст рецензії на перше виконання цього твору. Місцева газета пише: "...Однако здесь и в других частях квартета много незаконченных и неясных фраз, граничащих квартет с новейшим модерническим стилем письма (Скрябин и др.)..." ****.

Окремо виділимо ті події в культурному житті Києва 10-х років XX століття, які мали безпосередній вплив на формування світовідчуття та штовхали на пошук "нового" юного Бориса Лятошинського. У роки навчання в Києві, починаючи з вступу на юридичний факультет Київського університету в 1913 році (з вступом до консерваторії у 1914 році, Борис Лятошинський паралельно навчається в двох навчальних закладах), молодий композитор має нагоду слухати найрізноманітнішу музику. Основними враженнями були концерти ІРМТ (Імператорського російського музичного товариства). Симфонічними концертами керував О. Виноградський. В 1913 році в Києві проходили Бетховенські торжества під управлінням С. Кусевицького, що "Російська музична газета" за 1913 рік називає непересічним явищем в музичному житті Києва. Крім Бетховена, в Києві виконувалися симфонії Мендельсона, Шуберта, Шумана, Чайковського, Бородіна, Аренського, Калінникова і Скрябіна. У 1914 році в Києві виступає клавесиністка В. Ландовська. В концертах виконувалися твори Р. Глієра, піаністи і квартети з різних країн відвідували Київ. Крім симфонічних концертів, у ІРМТ існували камерні ранки з найрізноманітнішою програмою. Не зважаючи на початок першої світової війни і тривожний час, який переживали кияни, в Києві відкривалися і діяли оперні сезони у Міському театрі, приїздила з гастролями Варшавська опера.

Дослідниця та хранителька архіву Бориса Лятошинського Ія Царевич часто згадує розповіді дружини композитора Маргарити Царевич-Лятошинської про те, що в архіві Б. Лятошинського збережені програмки авторських концертів Скрябіна та Рахманінова за 1915 рік, особисте перебування на яких мало величезний вплив на молодого композитора. Саме в цей час написаний Юнацький квартет, який ввібрав в собі безліч слухових і образних вражень молодого автора та модерних засобів композиторського письма, який був підданий критиці з боку Р. Глієра і очевидно з цієї причини лишився незакінченим.

Відносини с Р. Глієром як з дуже близькою людиною в людському та професіональному сенсі, з Вчителем, Борис Лятошинський пронесе майже через все своє життя. Переписка цих двох непересічних людей, вчителя та учня, дозволяє нам простежити дуже багато подробиць творчого та особистого життя двох митців, які без цієї переписки були б для нас втраченими. Борис Лятошинський часто ділився з вчителем своїми планами, роздумами про свої твори, які для дослідника стають справжнім скарбом. Проте листи практично не охоплюють період навчання 1914-1919 рр. в консерваторії, коли двоє митців ще не були друзями, це були відносини вчителя та учня.

Ми маємо усні аналізи Її Царевич періоду навчання Б. Лятошинського в консерваторії, яка наголошує на тому, що після Юнацького квартету, в творчих відносинах Б. Лятошинського та Р. Глієра була присутня жорстка педагогічна політика з боку останнього. Б. Лятошинський викарбовував через написання, наприклад, романсів на вже використані іншими композиторами текстів, свої власні композиторські засоби для вираження саме свого світовідчуття.

Р. Глієр вчив свого талановитого учня відходити від шаблонів, находити індивідуальні, притаманні саме йому засоби музичного письма. Він, відносячись сам до плеяди традиційної романтичної школи, був настільки глибоко мислячою людиною, що зумів направити учня Лятошинського зовсім окремим творчим шляхом.

Щоб простежити саме на музичних творах, як формується індивідуальний стиль композитора в 10-х роках XX століття, ми візьмемо твори різних періодів. А саме:

● Перший твір серед тих, що зберігаються в архіві Б. Лятошинського – Перша мазурка для фортепіано, написана в Златополі 10 січня 1910 року.

● Скерцо для фортепіано, написане в Житомирі 24 липня 1912 року.

● Прелюдія для фортепіано, написана в Києві 24 січня 1914 року, на початку індивідуальних занять з Р. Глієром перед вступом до консерваторії.

● Романс "Смеркалось, жаркий день бледнел неуловимо" на слова О. Толстого, написаний в Києві 20 лютого 1914 року. Приклад застосування жорсткої педагогічної політики Р. Глієра, як і наступні 2 твори.

● Романс "Снова, как прежде, один" на слова Д. Ратгауза, написаний 16 квітня 1914 року.

● Романс "Мне снилось вечернее небо" на слова С. Надсона, написаний 22-23 серпня 1915 року.

Ми беремо твори з різних етапів 10-х років з метою простежити як соціальні, естетичні, життєві умови існування автора тим чи іншим чином відображалися на музичному матеріалі тих років, на формуванні Лятошинського-експресіоніста та Лятошинського-символіста українського зразка.

Мазурка – недосконалий юнацький твір, який схожий на гармонічну задачу. По стилістиці – безпосереднє наслідування Ф. Шопену. Але в цьому творі вже присутня поліфонізація фактури – підголоски, які, проте, позбавлені самостійності, тут ще немає контрастної поліфонії. Салонна манера письма без особливої експресії, але улюблена в подальшій творчості фігурація квінтолі присутня в Мазурці декілька разів. Можливо, зародки експресивності виявляються в цьому творі в авторському невдоволенні одноголосним проведенням мелодії і вона кілька разів октавно подвоюється.

Скерцо – вже містить у собі ускладнену фактуру за рахунок незвичних ритмічних фігурацій, яка увібрала в себе ще й контрастну поліфонію голосів – усі ці індивідуальні як на той час риси в подальшому стануть визначальними ознаками стилю Лятошинського. Кожний голос веде свою лінію. Вони, голоси, перетинаються тільки за принципом ритмічного взаємодоповнення. Широкі інтервали в акордах створюють піаністичні складнощі при виконанні. Відмінна особливість – різноманітність декількох поліфонічних голосів, кожний з яких веде свою незалежну лінію (що характерно для Лятошинського), плюс ритмічна різноманітність створюють надзвичайну смислову концентрацію в досить маленькому для скерцо тимчасовому відрізку. Скерцо – дуже експресивна, динамічна п'єса при маленьких масштабах.

Скерцо звучить у безперервному русі. Це постійне стремління кудись, велика експресивність. Фінальна розбіжність рук в протилежних напрямках вказує на відвертість вислову. Вся п'єса пролітає як якесь символічне видіння – мініатюрність цих п'єс нагадує фортепіанні мініатюри Лядова, але тільки по масштабу. У Лядова – вишукана камерність, у Лятошинського – величезна експресія, розпирання форми внутрішньою енергетикою і це є типовою рисою творчості Лятошинського. Невгамовна внутрішня енергія до кінця п'єси тільки наростає і ще довго звучить за її межами.

Прелюдія – є свідченням безпосереднього впливу С. Рахманінова та О. Скрябіна на музичні смаки юного Б. Лятошинського. Прелюдія написана типовою романтичною фактурою рахманіновского типу з глибокими басами. Наповненість пасажами створює багате на обертони звучання, мелодична лінія із загостреними ритмічними фігурами, з пунктирним ритмом, нагадує ранні мазурки О. Скрябіна, а октавні ходи в мелодії – ранні етюди О. Скрябіна. В творі є суперечність – численним

хореїчним секундовим зітханням завжди передує ямбічний затакт, а також подвійність – з одного боку енергія руху, яка хоче виразитись, з іншого – постійна різнонаправленість в цьому русі. Квінтольні побудови (улюблені в подальшій творчості Б. Лятошинським) в середньому голосі створюють особливу характерність ритму і пульсації ритмічної напруги.

В цьому творі поліфонічна фактура з абсолютно самостійними, виразними підголосками, треба наголосити, що контрастна поліфонія стане характерною рисою стилю композитора. Напруженість, загостреність ритму, контрастна поліфонія виливається в кінці в динамічну репризу. Її початок є кульмінаційною точкою всього драматургічного розвитку, що виражається через дуже густу фактуру, сповнену октавних і акордових дублювань в усіх голосах та гранично напруженою динамікою *****.

В плані форми сильно динамізована реприза відсилає нас до Ф. Шопена (Ноктюрн c-moll). Енергія в кінці не спадає, а розгортається могутнім потоком в басовому проведенні – композитор, так би мовити, "виплеснувся і пішов".

Експресія в прелюдії досягає граничних форм вираження: якщо діапазон – то дуже широкий; якщо густа фактура – то надмогутня, пульсуюча; якщо інтонації стону – то вони просто кричать. Граничний вираз емоції, яка шукає цього виразу і його знаходить. Згодом композитор виражатиме цю особливу граничність іншими засобами, але також йтиме часто по лезу бритви.

Розглянувши фортепіанні мініатюри юного композитора, звернімось до його романсів, написаних в період занять з Р. Глієром.

"Смеркалось, жаркий день бледнел неуловимо" на слова О. Толстого – вільна строфічна форма, музика прив’язана до двох строф А і В, музичний матеріал в яких не повторюється. Починається романс в a-moll, закінчується в h-moll – отже форма не тільки вільна строфічна, але і ще тонально розімкнена, що додає особливу виразність та образну відвертість. Такий прийом широко використовували романтики (як приклад, балади Ф. Шопена).

Значний контраст між строфами відсутній, але у строфі В матеріал і фактура супроводу інші, більш динамічні. Графіка вокальної мелодики відображає звиви поетичного першоджерела. Вона підкреслює, зокрема ритмічно, смислові акценти в тексті, виразність мовної інтонації в музиці, де немає розспівів. В романсі виразна мелодія – вокальне і мовне начало дуже гармонійно поєднуються, і, хоча немає розспівів, вокальна партія дуже мелодійна ******.

В даному романсі гармонічна мова в цілому достатньо проста, але вже з елементами хроматизації, в чому, а також в ходах на тритонові інтервали, вгадується загальна експресивна тенденція. Початок романсу – V ступінь ладу, потім хід на VI і повернення на V – типова інтонація для П. Чайковського. Вокальна партія іноді дублюється, а іноді ні і при цьому супроводжується виразним, контрастуючим вокальній партії, підголоском, що також є типовим для романсів П. Чайковського.

Фактура фортепіанного супроводу вже набагато більш піаністична і зручна у порівнянні з ранніми фортепіанними мініатюрами, зокрема Скерцо. Образ невловимого надвечір’я підкреслюють шістнадцяті триолі, які швидко перебігають з регістра в регістр. Тема сутінків взагалі буде близька Лятошинському і в подальшому. Лінію "споглядання", самозаглиблення та своєрідної медитації Б. Лятошинський продовжуватиме в романсах 20-х років, в час, коли він найбільш плідно працював в камерно-вокальному жанрі. Відмітимо, що ритмічна фігурація в лівій руці із затриманням останньої ноти в триолі, синкопа, з’являється дуже часто в романсах 20-х років. Романс "Смеркалось, жаркий день бледнел неуловимо" можна вважати прообразом вокального циклу "Місячні тіні" 20-х років.

У романсі "Снова, как прежде, один" на слова Д. Ратгауза (на той же текст написаний однойменний романс П. Чайковського) Б. Лятошинський створює абсолютно інший настрій, ніж у П. Чайковського, вирішено це іншими композиторськими засобами, хоча декламаційна триольність зберігається, ймовірно тому, що вона підказана ритмом вірша. Тут також Б. Лятошинський використовує прийом мелодекламації – слідування за фразами тексту, розділення музики на окремі фрази.

Падає у вічі хроматизація гармонічної мови. По відношенню до попередніх романсів, в цьому набагато інтенсивніше використовується мажорно-мінорна система, мелодична і гармонічна хроматизація (застосовані відхилення в однойменний мажор, в далекі тональності). Усі ці прийоми, особливо мелодична та гармонічна хроматизації, будуть густо використовуватись Б. Лятошинським та стануть ознакою його стилю.

Романс написаний у складній двохчастній формі. У зв’язці між строфами є модуляція з основного fis-moll в далекий f-moll. Створенню іншого образа, ніж в романсі П. Чайковського, сприяє також вибір руху – allegro agitato (у П. Чайковського – застиглий стан – andante mosso).

Б. Лятошинський часто використовує акорди з розщепленою терцією (з такого акорду – домінант-септакорду з розщепленою терцією – починається романс). Ці акорди звучать дуже загострено і напружено. Подальше використання в тому числі таких засобів буде однією з ознак індивідуального стилю композитора.

В емоційному, експресивному руслі експоновані перші дві строчки нагнітання емоцій, потім раптовий обрив і розділ meno mosso в однойменному мажорі, з більш спокійним супроводом в плані гармонічної мови (слідування за поетичним текстом), своєрідна пейзажна замальовка.

Вокальна партія цього романсу насичена хроматичними інтервалами (зм.7, зм.4, яка акустично звучить, як в.3, що сприяє загостренню інтонації) особливо в другій частині романсу. Хроматичні інтервали створюють додаткову напругу. І, так як їх в романсі дуже багато, це свідчить про той значний ступінь напруги, який знадобився композитору в цьому творі, враховуючи ще й те, що всі хроматизми залишаються без розв'язання. Зазвичай, так багато хроматизмів не використовували композитори того часу і ця підвищена експресивність стала характерною для авторського стилю Б. Лятошинського. Композитор закінчує романс просвітлено. На словах "я за тебе вже молюся" з'являється однойменний мажор. Конфлікт у П. Чайковського залишається нерозв'язаним, а у Б. Лятошинського він навпаки знаходить своє завершення – ніби розчиняється.

На нашу думку, цікавим є той факт, що у П. Чайковського романс на текст Д. Ратгауза є останнім з романсів, а у Б. Лятошинського – це одна з найперших проб в камерно-вокальному жанрі.

"Мне снилось вечернее небо" на слова С. Надсона – в цьому романсі композитор використав тексти салонного поета. Фактура фортепіанного супроводу нагадує романс Ц. Кюї "Царскосельська статуя" та прелюдію Des-dur А. Аренського. В даному романсі переважає імпресивне начало, пейзажність. Образна сфера у всіх трьох обраних романсах – вечір, сутінки, ніч. У творі густо використана мажоро-мінорна система ладу, яка відіграє роль гармонічного забарвлення, колористично-романтичну місію. Вираженню самозаглибленого образу також служать акорди в правій руці у високому регістрі та нюанси p і pp.

Фортепіанна партія барвисто-імпресіоністична, а у вокальній – виразність слів підкреслюється знову ж таки хроматичними інтервалами у великій кількості, що свідчить про бажання композитора передати мову в музиці (тритон узагалі за своєю виразністю досить точно передає мовну інтонацію), що, як зазначалося вище, є характерною особливістю музичної мови Б. Лятошинського.

У цьому романсі Б. Лятошинський використовує вільну строфічну форму з двох строф А і В. Перша строфа більш пейзажна та імпресіоністична, друга – більш виразна і слідує за текстом. Вокальна партія в другій частині стає більш декламаційною та експресивною. Знову можемо простежити прийом мелодекламації, який широко використовується Б. Лятошинським уже в перших камерно-вокальних опусах. Закінчується романс піднесеним станом, експресивним звучанням фактури на f, з маркірованим ходом акордів правої руки у верхній регістр.

Зробимо підсумок, окресливши найбільш індивідуальні засоби творчого самовираження в творах Б. Лятошинського 10-х років XX століття, які сміливо можна віднести до "композиторського словника" автора. Це, насамперед:

- велика експресивність музичного висловлювання
- незвичні ритмічні фігурації, які створюють загостреність ритму
- поліфонізація фактури, яка базується на широкому використанні контрастної поліфонії
- густота фортепіанної фактури, динаміка "на межі"
- мелодична та гармонічна хроматизації
- густе використання в вокальних творах великої кількості хроматичних інтервалів та прийому мелодекламації.
- образна сфера самозаглиблення та "медитація" .

Очевидно, що на формування Лятошинського-експресіоніста мали вплив багато чинників. Зазначимо ж основні. Злам між XIX та XX сторіччям привів мистецтво до відчуття та потреби чогось нового. Ідеї новизни, творчого оновлення витали просто в повітрі і не відчути їх було неможливо. Вираженням цих ідей стала поява у Франції культури Fin de siècle, в Росії більш відомою як "Срібний вік" , яка вносила нові цінності, нове відношення до ролі мистецтва та творчості, нові образні пріоритети тощо. Саме в цей період відбулося формування Б. Лятошинського. До того ж, його оточення, його сім'я та він сам захоплювалися художньою літературою та музикою того часу, і уся ця новизна, яка протиставлялася старому та закостенілому мистецтву, вабило композитора, як і кожну молоду людину тієї епохи.

Можливо, композитор відчуває, що стара система класичного мистецтва не дає змогу виразити сучасному митцю до кінця свої глибокі емоції. Все це відчуває не тільки Борис Лятошинський, ці почуття переживають багато сучасних йому митців. В кожній національній культурі того часу з'являється плеяда митців, яка по-модерністські відчуває мистецький час. Вони – Б. Лятошинський, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, Д. Енеску, Б. Барток та багато інших формуються саме на культурі Fin de siècle. Класичне мистецтво на початку XX століття опинилось якоюсь мірою затиснуте в лещата, і

звільнення від лещат дозволяло ламати форму, змінювати зміст, відображати весь наратив навколо себе.

Ще один дуже важливий чинник – це напружена соціальна ситуація в країні та в світі. 10-ті роки ХХ століття це час великих катаклізмів, розчарувань та надій. Перша світова війна з великою кількістю жертв, коли падає цінність людського життя. Пошуки нового в музичному мистецтві – це своєрідний пошук засобу виговоритись, звільнитися від тяжкого тягаря сучасності – напруга навкруги митців автоматично передавалася на музичну мову. Далі революція та громадянська війна. Смерть гуляла спустошеними вулицями Києва. Вижити молодому композитору в тому світі було дуже важко і, звичайно, все це не могло не відображатися на мистецьких орієнтирах.

В українській культурі Б. Лятошинський за своїм значенням для музичного мистецтва – месійна постать. Він виховав плеяду композиторів, які вже в другій половині ХХ століття стануть елітою українського мистецтва. Відлуння ідей творчості композитора, які були закладені ще в 10-ті роки ХХ століття і які постійно модифікувалися Б. Лятошинським, ми відчуваємо в творчості І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сільвестрова. Зрозуміло, що для цих композиторів ідеї модерності, новизни, постійного пошуку відображаються іншими засобами, але їх наявність є яскравою характеристикою модерністської "школи" Б. Лятошинського.

Примітки:

* Термін невротичність належить І. Савчуку, був викладений у статті "Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років)" [10].

** Цей термін пов'язують з ім'ям М. Бердяєва, який використав його в одному з виступів в салоні Д. Мережковського. З 1890 по 1917 рр. салон Д. Мережковського був одним з центрів літературного і релігійно-філософського життя Петербурга, тут обговорювалися загальні проблеми мистецтва, культури і новітньої філософії, нові літературні течії (декадентство, символізм – російський і західний).

*** Через декілька десятиріч Б. Лятошинський здійснить декілька подорожей країнами Європи, щоб також доторкнутися до генія інших народів в найрізноманітніших його проявах.

**** Оригінальний текст статті "Музыка и театр" зберігається в архіві Б. Лятошинського. Стаття надрукована в житомирській газеті в 1914 році, назву газети встановити не вдалося.

***** На зрілому етапі творчості композитор відійде від сильного прояву експресії через густоту фактури та динаміку, але в 20-ті роки ще буде широко використовувати цей прийом.

****** Далі, в романсах 20-х років, мелодекламація стає одним з основних творчих прийомів Б. Лятошинського. Він настільки лаконічно працює з поетичним текстом, що саме прийом мелодекламації можна сміливо відносити до композиторського словника Б. Лятошинського.

Література:

1. Борис Лятошинский. Воспоминания, письма, материалы : кн. 1 / [сост. Л. Грисенко, Н. Матусевич]. – К. : Музична Україна, 1985. – 216 с.

2. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. / Г. Веселовська. – К. : Київ, 2007. – 328 с.

3. Гордійчук М. Невідомі сторінки / М. Гордійчук // Музика. – К., 1975. – № 1. – С. 6–7.

4. Гуренко Ю. Романси 20-х років / Ю. Гуренко // Музика. – К., 1975. – № 1. – С. 8–9.

5. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский / Н. Запорожец. – М. : Советский композитор, 1960. – 176 с.

6. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки) / З. Йовенко // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1968. – Вип. 3. – С. 199–210.

7. Клин В. Фортепіанна спадщина / В. Клин // Музика. – К., 1975. – № 1. – С. 7–8.

8. Музичний світ Бориса Лятошинського / [упор. М. Копиця]. – К. : Центрмузінформ, 1995. – 152 с.

9. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Основи, 2002. – 679 с.

10. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років) / І. Савчук // Українське музикознавство. – К. : Київ, 2000. – С. 150–158.

11. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1970. – 280с.

12. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках / І. Царевич // Українське музикознавство. – К., 1972. – Вип. 7. – С. 103–118.

13. Царевич І. Перший твір (до 90-річчя Б. М. Лятошинського) / І. Царевич // Музика. – К., 1985. – № 1. – С. 5–7.

14. Царевич І. Борис – Якса з Лятошина / І. Царевич // Музика. – К., 1995. – № 1. – С. 9–11.

15. Шамаєва К. Лятошинський у Житомирі / К. Шамаєва // Музика. – К., 1985. – № 1. – С. 3–4.

УДК 130.2:78.01

Ткач Тетяна Сергіївна,
аспірантка Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського

КОМУНІКАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ТА МУЗИКОЗНАВЧИХ ПРОЦЕСІВ

У статті розглядаються наукові підходи, що стосуються визначення поняття "комунікація", а також функціонування симбіотичних пар "комунікація – культура" та "комунікація – музика".

Ключові слова: *культура, музикознавство, художня комунікація, комунікаційний, комунікативний, комунікабельний.*

Scientific approaches, which touch determination of concept "communication", and also functioning of symbiotic pair, are examined in the article: "communication – culture" and "communication – music".

Keywords: *culture, musicology, artistic communication, communication, communicative, sociable.*

На початку XXI століття однією з найактуальніших проблем стає зростаюча роль інформації, процесів комунікації, що впливають на різні сфери життєдіяльності людини. Культурні процеси в суспільстві, звичайно, не є виключенням. Відповідно, аналіз культури неодмінно стає дотичним до зрізу проблеми комунікації.

Метою даного дослідження є багатовекторне вивчення поняття "комунікація", основні положення якого трансформуються для функціонування в культурній та музичній сфері. В дослідженні проводиться диференціація термінів-прикметників, пов'язаних з комунікацією; виявлення якісних особливостей комунікації, завдяки яким уможливлюється вивчення сучасних музичних та культурологічних процесів.

Серед праць науковців, які займались розробкою загальнотеоретичної системи комунікації, можемо окремо виділити дослідження Т. Адорно, Г. Ласвелла, А. Моля, К. Шенона, В. Асаф'єва, А. Сєрова, В. Цукермана, М. Бахтіна, Г. Щедровицького, Б. Яворського, Е. Дукова, Е. Капустіна та ін. Здійснений аналіз наявної інформації засвідчив широкий і неоднорідний спектр тлумачень поняття "комунікація" та, відповідно, варіативність підходів до створення категоріального апарату. Також стало очевидним, що у наукових підходах до комунікаційного процесу існують певні парні антагоністичні течії, що протидіють і спрямовують розвиток вивчення проблеми в різні русла.

Так, відомий дослідник комунікації В. Комаровський вказує на велику протидію двох фундаментальних наукових підходів у дослідженні комунікації, які можна означити як математично-технічний та соціально-політичний [5, 48].

Сучасний дослідник міжкультурної комунікації В. Щербина зазначає, що наразі наявні два підходи до розуміння терміну "комунікація": у широкому значенні (універсальному) та у вузькому предметному (окремі галузі) [17, 81].

На наявність складної внутрішньої структури комунікації в соціологічному аспекті вказує О. Берегова: "…комунікація як суспільний процес являє собою діалектичну єдність протилежностей: з одного боку, полісемантична асиметрія, що виникає при комунікуванні різних соціальних систем, порушує цілісність суспільства, фрагментує його; з іншого боку, встановлення все нових і нових соціальних зв'язків та збільшення технологічних можливостей "включення" в комунікацію сприяє значно більшому, ніж у минулі часи, єднанню, цілісності суспільства" [1, 5].

Але, незважаючи на різноманіття підходів, їх неоднорідність, окреслимо коло визначень близьке до нашої проблематики.

Термін "комунікація" (від лат. communicatio – роблю загальним, пов'язую, спілкуюсь) в широкому розумінні розглядається як "процес взаємодії і способи спілкування, що дозволяють створювати, надсилати та отримувати різноманітну інформацію" [16].

Сучасна дослідниця соціологічної галузі В. Конецька виділяє три інтерпретації поняття "комунікація" та пов'язує кожну з них з розкриттям певної проблематики (див. табл. 1) [6, 4].

Аналіз наведених даних приводить нас до висновку, що невід'ємними складовими комунікації вважаються наявність та передача змісту при взаємодії соціуму. І тому, на наш погляд, поняття "комунікація" влучно визначає О. Берегова: "Комунікація – це сенсовий та ідеально-змістовний аспект соціальної взаємодії" [1, 37]. За визначенням сучасного музикознавця і диригента Г. Макаренка

© Ткач Т. С., 2010

"…комунікацією слід вважати символічно опосередковану інтеграцію індивідів, під час якої відбувається обмін інформацією" [7, 242]. Дані твердження перекликаються між собою, підкреслюючи можливість здійснення взаємодії між індивідами через обмін інформацією.

Таблиця 1

Інтерпретація поняття "комунікація"
та встановлення її відповідності проблематиці за В. Конецькою

№	Інтерпретації комунікації	Проблематика
1	Засіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального і духовного світу.	Диференціація і систематизація комунікативних засобів, які є різними за своєю природою, структурою, функцією та ефективністю.
2	Спілкування-передача інформації від людини до людини.	Міжособистісна комунікація.
3	Передача і обмін інформацією в суспільстві з метою впливу на нього.	Масова комунікація.

Отже, аналіз наукових підходів до поняття комунікації, виявляє наступну закономірність: незважаючи на активну наукову діяльність в даному напрямку, не існує цілісного всеохоплюючого розуміння комунікації, єдиної наукової системи. На нашу думку, основними причинами відсутності єдиної теорії комунікації є:

1) широкий спектр використання терміну;

2) існування парних антагоністичних течій, що протидіють одна одній і спрямовують розвиток вивчення питання в різні русла;

3) наявність багатозначних та синонімічних термінів, що вкоренились в науковому обігу різних галузей науки про комунікацію.

Також на основі проведеного аналізу можна виділити якісні ознаки комунікації, наявні у всіх наукових підходах:

1) комунікація є явищем процесуальним;

2) для здійснення комунікації необхідна наявність соціуму та процесу взаємодії індивідів у ньому (є виключення: аутокомунікація);

3) комунікація обов'язково має бути пов'язана з передачею-сприйманням певної змістовної інформації.

Для більш глибокого виявлення взаємозв'язків культури і комунікації та для внесення ясності в категоріальний апарат дослідження доцільно встановити різницю між значеннями понять-прикметників "комунікаційний", "комунікативний" та "комунікабельний".

Проаналізувавши різні музикознавчі та культурологічні джерела, ми прийшли до висновку, що дані терміни використовуються, в основному, синонімічно. Однак є спроби їх певної диференціації в науковій літературі інших напрямків. Для впорядкування наявної інформації проаналізуємо спочатку морфологію та етимологію понять.

Як вказувалось вище, латинське слово "communicatio" означає "роблю загальним, пов'язую, спілкуюсь". Воно містить в собі спільний для обох понять корінь – як історичний, так і морфемний. В слов'янську мову термін "комунікація" офіційно увійшов як запозичене іноземне слово за часів панування Петра І зі значенням "переговори, повідомлення" [13]. У словнику В. Даля (1881 р.) слово "комунікація" тлумачилось як "шляхи, засоби зв'язку місць". За сучасним дослідником А. Соколовим, на початку XX ст. інших значень терміну не було, і лише у другій половині минулого століття почав формуватись широкий спектр значень терміну [13]. У XX ст. у Європі та США активно та більш вільно, порівняно з територією колишнього Радянського Союзу, розвивались дослідницькі процеси, пов'язані з розвитком та розгалуженням науки про комунікацію. Коли наприкінці XX ст. для країн колишнього СРСР з'явився вільний доступ до західної літератури, при перекладі та асиміляції термінології, пов'язаної з комунікацією, з'явились деякі складнощі.

Проблема, на наш погляд, полягає в тому, що в англійській мові від латинського "communicatio" виникли, серед інших, три наукові терміни: "communication" (комунікація), "communicativeness" (комунікативність), "communicability" (комунікабельність), і кожен з них має власний похідний прикметник. Однак прикметник "communicative" активно використовується в усіх трьох галузях (як синонім). Тому серед варіантів перекладу прикметника "communicative" українською мовою зустрічається і "комунікативний", і "комунікаційний", і "комунікабельний". Це вносить помітний безлад в сучасне визначення та функціонування термінології.

Для з'ясування необхідного в дослідженні трактування термінів "комунікаційний" та "комунікативний" наведемо наукові погляди групи дослідників різних галузей (див. табл. 2).

Таблиця 2

Порівняльна таблиця тлумачення термінів "комунікаційний" та "комунікативний" в галузях наук, відмінних від культурології

Дослідники	Поняття «комунікаційний»	Поняття «комунікативний»
Н. Муравйова (спеціаліст з організаційних і мовних аспектів медійної та бізнес-комунікації)	1) Характеризує комунікацію в широкому розумінні як процес взагалі; 2) Комунікативна поведінка в широкому розумінні – процес встановлення відносин з метою обміну інформацією між комунікантами.	1) Характеризує комунікацію як контакт, як деякий різновид контакту, як діалог; 2) Комунікативна поведінка у вузькому розумінні – взаємодія, контакт.
С. Лєщьов (фізико-математичні науки та філософія)	1) Пов'язує з носієм повідомлення; 2) Вважає «річчю-в-іншому».	1) Пов'язує з повідомленням; 2) Вважає «річчю-в-собі».
В. Тищенко (електронні комунікації)	Характеризує як належність каналу і засобам для здійснення комунікації	Характеризує як належність суб'єкту комунікації
С. Дацюк (проблеми мовних текстів)	Той, що має відношення до комунікації взагалі	Той, що безпосередньо вступив чи знаходиться в комунікації
Б. Яковлєв, Л. Чистова (сфера зв'язку з громадськістю)	1) Комунікаційний процес базується на якості свідомості встановлювати канали зв'язку для інтерактивного потоку інформації; 2) Має на меті досягнути зв'язку, змінити сприйняття об'єкту; 3) Є основним етапом роботи спеціаліста; 4) Протікає керовано відносно мети і завдань і т.д.	1) Комунікативний процес базується на якості індивіда вступати в мовний контакт з іншим індивідом; 2) Має на меті сприйняття пропонованого об'єкта; 3) Є початковим рівнем роботи спеціаліста; 4) Протікає некеровано і т.д.

Резюмуючи дані з таблиці 2 та не беручи на себе зобов'язання остаточної диференціації, пропонуємо наступний підхід до розуміння даних понять. На нашу думку, поняття "комунікаційний" характеризує загальний процес комунікації; функціонує в сфері встановлення каналів зв'язку та засобів їх реалізації; пов'язане більше з технічною сферою суб'єктів комунікації.

Поняття "комунікативний" характеризує певний етап, період комунікації; функціонує в сфері контактування, взаємодії між окремими комунікантами; пов'язане з якісною сферою суб'єкта комунікації, людським фактором.

Поняття "комунікабельний" розуміється як один з трьох основних компонентів поняття "комунікативний" (за В.Кан-Каликом), що є досить вузьким означенням стосовно аспекту даного дослідження. Тому будемо вважати термін "комунікабельність (-ний)" лише однією з важливих рис характеру учасників комунікації, однією з якісних ознак психологічного портрету комунікантів.

Одразу зазначимо, що використання намічених напрямків тлумачення даних термінів здійснюється в випадках, коли можливо чітко охарактеризувати певний об'єкт комунікації за вищевикладеним ознаками.

Значне поле для аналізу і вивчення надає нам взаємозв'язок комунікаційної сфери зі сферою культури. Цим питанням займались відомі зарубіжні та вітчизняні науковці, соціологи, філософи та музикознавці, такі як Р. Якобсон, Г. Грайс, Р. Вільямс, Е. Холл, В. Медушевський, Б. Асаф'єв, Г. Макаренко, В. Борев, А. Коваленко, Г. Єржемський, А. Якупов, С. Скребков, О. Берегова, В. Щербина та ін.

Серед понять, які пов'язують сфери комунікації та культури, можемо виділити два основних поняття: "художнє спілкування" та "художня комунікація". Серед дослідників їх співвідношення виділяються дві основні групи. Представники першої групи (О. Берегова, І. Савранський, Б. Смірнов)

стверджують, що сферою, завдяки якій можна в повній мірі розкрити взаємозв'язок між культурою та комунікацією, є саме художня комунікація.

Олена Берегова вказує, що "художня комунікація як взаємодія між художником-творцем і читачем (слухачем, глядачем), котрий сприймає твір мистецтва, є найбільш яскравим і повним виявом комунікативної функції культури" [1, 260]. На підтвердження своїх думок вона наводить вислів дослідника І. Савранського: "Художня комунікація – завжди духовно-емоційне явище, яке сприяє засвоєнню найважливіших загальнокультурних цінностей. …засвоєння культури – це, певною мірою, процес художньої комунікації, який активно впливає на формування людської особистості, створення її моральної основи, вироблення того чи іншого ставлення людини до світу і до людей" [11, 73].

Отже, названі дослідники включають в сферу художньої комунікації, крім комунікаційних, також дидактичні та аксіологічні функції, що закладають гуманістичні та моральні основи особистості, формують її особистісні якості.

На підтвердження вищевикладеного може виступити тлумачення поняття "комунікація" сучасним музикознавцем Б. Смірновим: "Комунікація є процесом встановлення двостороннього чи багатостороннього зв'язку і взаємного обміну інформацією. Це один з видів взаємодії між людьми, що не зводиться лише до мовного спілкування" [12, 165].

Важливою є роль мистецтва у художній комунікації. Багато науковців сходяться на думці, що мистецтво виступає тут як засіб спілкування, як діяльність та як засвоєння художніх та культурних смислів. Виходячи з даної інтенції, можна припустити, що спілкування вважається складовою поняття комунікації.

Представники другої групи (Ю. Борев, Л. Опарик) приходять до висновку, що центральним поняттям, що характеризує взаємодію комунікаційної та культурної сфер, є поняття "художнє спілкування".

Дослідник сфери естетики Ю. Борев визначає: "Художнє спілкування – це здійснення інтелектуально-емоційного зв'язку автора і реципієнта; передача останньому художньої інформації, що містить певне ставлення до світу, художню концепцію, стійкі ціннісні орієнтації. …в процесі передачі художньої інформації відбувається не комунікація, а художнє спілкування, тому що воно йде не лише тільки від автора, але і в зворотному напрямку (зворотній зв'язок)" [2, 160]. "Не можна уявляти художній процес лише як суму його ланок (творчість, художня продукція, споживання, соціальні інститути і заклади). Мистецтво виступає як феномен культури не завдяки простій сумі всіх його елементів, а будучи цілісною соціально-функціонуючою системою, що вирішує гуманістичні, ціннісні, моральні, духовно-символічні завдання" [2, 204].

Отже, на думку Ю. Борева, художня комунікація є складовою поняття "художнє спілкування". До завдань останнього, на ряду з гуманістичними, аксіологічними, моральними завданнями, науковець відносить і комунікаційні. Сферою ж функціонування художньої комунікації дослідник вважає лише однонаправлену передачу інформації через просту суму елементів.

Сучасна дослідниця музичного спілкування Л. Опарик, здійснюючи екскурсний процес порівняння можливих значень термінів "спілкування" та "комунікація", виділяє певний критерій – фактор активності взаємодіючих суб'єктів. Спираючись на ті наукові погляди, де комунікація є лише однією зі сторін спілкування, вона приходить до висновку, що виділений фактор увиразнює своє дійове начало саме в процесах спілкування, а комунікація, в свою чергу, входить до його складу, є сферою, що утворює спілкування.

Окрему увагу слід приділити дослідженню сучасного музикознавця О. Черемісіна, який здійснив порівняльний аналіз різних поглядів на означені терміни. Музикознавець визнає "комунікацію" поняттям, що охоплює всі грані процесу художньо-творчої діяльності і, одночасно, зауважує, що завдяки цьому комунікація є рівнозначною спілкуванню [15, 29–30]. Дослідник трактує поняття "художня комунікація" в широкому розумінні як складний та багатогранний процес, а в вузькому – "як інформаційний процес, як процес взаємодії індивідів, як процес співпереживання, взаєморозуміння і взаємовпливу один на одного" [15, 71].

Отже, проаналізувавши співвідношення термінів "художнє спілкування" та "художня комунікація", ми приєднуємось до думок О. Черемісіна, І. Савранського, О. Береговоі, Б. Смірнова та інших дослідників, які вважають художню комунікацію основою розгляду та аналізу взаємозв'язків індивідів на перетині важливих сфер життя суспільства – комунікації та культури.

Проведені вище дослідження дають змогу сконцентруватись на вивченні однієї з галузей культури і таким чином зосередитись на виявленні особливостей взаємовпливу комунікації та музики.

Певний інтерес до проблеми комунікації в музиці виявився у працях музикознавців ще на початку минулого століття. До речі, у науковій літературі існує думка, що музика і є комунікацією, яка

виникла і розвивалась відокремлено від мови та раніше її за часом. Процеси взаємодії між учасниками комунікаційного процесу в музичному мистецтві почали розглядати в другій половині XX ст. Серед науковців, які обрали комунікацію в музиці як систему об'єктом своїх досліджень та/або активно розвивали сферу комунікативних функцій музики, можна виділити музикознавців В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора, С. Григор'єва, О. Якупова, О. Черемісіна, О. Берегову, Л. Березовчук, Л. Опарик, Л. Казанцеву, М. Бенюмова та ін. Проаналізувавши їх наукові праці, можна визначити рівень сучасного заглиблення у вивчення проблеми та зробити певні висновки.

На сучасному етапі існує декілька достатньо розгалужених теорій, присвячених комунікації в музиці. Так, наприклад, найбільш масштабною з них, на наш погляд, є теорія "музичної комунікації" Олександра Якупова. Він вперше в музикознавчій літературі ставить на меті дослідження музичної комунікації як цілісного процесу. До речі, О.Якупов перший (і на даний час єдиний, знайдений нами) дав визначення поняттю "музична комунікація" та створив на основі тлумачення даного терміну розгалужену теоретичну систему та власний категоріальний апарат. Спираючись на досвід О. Якупова, Олександр Черемісін склав власну теорію, зміщуючи акценти дослідження в бік когнітивно-дискурсивної парадигми. О. Берегова розглядає систему комунікації в музиці в соціокультурному аспекті на основі теорії комунікативної функції В. Медушевського. Інтерпретаційний аспект лежить в основі теорії музичного спілкування Л. Опарик, що опирає свою теорію на дослідження Б. Асаф'єва та Є. Назайкінського. Спільним в обраних теоріях, на наш погляд, є: визначення основними суб'єктами комунікаційного процесу композитора, виконавця і слухача; наявність центрального ядра музичної комунікації, що отримує назви "музичний текст", "музична форма", "музичний стиль", "музичний дискурс", "музично-виконавське висловлювання"; підхід до аналізу музичної комунікації не як до процесу взагалі, а як до відрізку, обмеженого в часі і просторі.

Аналіз вищеозначених теорій виявляє на сучасному етапі глибоке, розгалужене та багатоаспектне дослідження комунікації в музиці. Аналіз музичної сфери через призму комунікації дає можливість розширити звичні кордони дослідження музичних процесів. Завдяки багатовекторності використання та пристосовності терміну "комунікація" уможливлюється дослідження музики дотично до різних неблизьких мистецтву сфер. Також, завдяки активному розвитку інформаційних технологій, комунікація наближає музику до потреб сучасного світу, що, в свою чергу, впливає на якість музики неоднозначно.

Отже, в дослідженні виявлено якісні ознаки комунікації, які є невід'ємними складовими також і процесу музичного виконавства. З огляду на наявність спільних точок взаємодії культури і комунікації та масштабність комунікаційної сфери, спектр вивчення сфер культури та, зокрема, музики значно розширюється.

Вперше в музикознавчій літературі диференційовано підхід до розуміння понять "комунікативний", "комунікаційний" та "комунікабельний". На нашу думку, поняття "комунікаційний" є найширшим поняттям в даному ряді, характеризує загальний процес комунікації; функціонує в сфері встановлення каналів зв'язку та засобів їх реалізації; пов'язане, головним чином, з технічною сферою суб'єктів комунікації. Поняття "комунікативний" є вужчим за "комунікаційний", характеризує певний етап, період комунікації; функціонує в сфері контактування, взаємодії між окремими комунікантами; пов'язане з якісною сферою суб'єкта комунікації, людським фактором. Поняття "комунікабельний" – найвужче з виділених понять, класифікується як один з трьох основних компонентів поняття "комунікативний". В аспекті нашого дослідження може використовуватись як одна з якісних ознак психологічного портрету комунікантів.

У статті також розглянуто специфіку понять "художня комунікація" та "художнє спілкування" як об'єднуючих елементів сфер культури та комунікації.

Дослідивши наявні теорії, пов'язані з комунікацією в музиці, зазначено, що даний науковий напрям досліджується в багатьох аспектах. У висвітлених теоретичних підходах до музичної комунікації визначено спільні риси.

Отже, зважаючи на якісні особливості терміну "комунікація", на тісний взаємозв'язок і взаємовплив сфер комунікації та культури, комунікації та музики, феномен комунікації слід вважати одним з основних інструментів вивчення культурних процесів, зокрема, в музичному мистецтві.

Література:

1. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / Олена Берегова. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.
2. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Борев ; 4-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1988. – 490 с.

3. Дацюк С. Коммуникативные стратегии [Електронний ресурс] / Сергей Дацюк // Культурные провокации: Сетевой журнал "XYZ" – 1999. – Режим доступу : http://xyz.org.ua/discussion/communicative_strategy.html

4. Кан-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении / В. А. Кан-Калик. – М. : Просвещение, 1987. – 177 с.

5. Комаровский В. С. Государственная Служба и средства массовой информации : курс лекцій / В. С. Комаровский. – Воронеж : Издательство Воронежского Государственного Университета, 2003. – 114 с.

6. Конецкая В. П. Социология коммуникации : учебник / В. Конецкая. – М. : Международный университет бизнеса и управления, 1997. – 304 с.

7. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія / Герман Макаренко. – К. : Факт, 2005. – 328 с.

8. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.

9. Муравьева Наталья Валентиновна. Язык конфликта / Н. В. Муравьева. – М. : Изд-во МЭИ, 2002. – 264 с.

10. Опарик Лариса Миколаївна. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Л. М. Опарик. – Львів, 2006. – 17 с.

11. Савранский И. Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры / И. Л. Савранский. – М. : Наука, 1979. – 231с.

12. Смирнов Борис Фёдорович. Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен : диссертация на соискание науч. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 / Б. Ф. Смірнов. – Челябинск, 2004. – 330 с.

13. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.

14. Тищенко В. А. Барьеры общения в электронной коммуникации / В. Тищенко // Образовательные технологии и общество. – Казань : Казанский государственный технологический университет, 2008. – Т. 11, Вып. 2. – С. 366–377.

15. Черемисин Александр Михайлович. Музыкально-коммуникативное событие : факторы формирования музыкального дискурса : дис. на соискание науч. степени канд. филос. наук : спец. 24.00.01 / А. М. Черемисин. – Тамбов, 2004. – 162 с.

16. Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации : учебник / Ф. И Шарков. – М. : Социальные отношения ; Перспектива, 2002. – 246 с.

17. Щербина Віктор Миколайович. Комунікація в контексті діалогу культур / Віктор Щербина // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. – Київ, 2009. – №1. – С. 80–86.

18. Яковлев Б. П. Теоретический анализ коммуникационной и коммуникативной компетентностей [Електронний ресурс] / Яковлев Б. П., Чистова Л. С. // Успехи современного естествознания. – Сургут : Сургутский государственный университет, 2009. – № 6. – С.80–82. – Режим доступу : www.rae.ru/use/pdf/2009/06/2009_06_22.pdf

19. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации / А. Якупов. – М., 1995. – 291 с.

УДК 7.08

Медведєва Алла Олександрівна,
здобувач Київського Національного
університету культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ МАСКИ ЯК ФЕНОМЕНАЛЬНОГО ЗАСОБУ ЗОВНІШНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ХУДОЖНЬО-ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА

Історію світового театру, художньо-творчу діяльність пращурів театральної сцени потрібно було б вивчати як історію театральної маски. Традиційні образи-маски Полішинеля і Петрушки, які рухали вперед, кожний по-своєму, національні театри лубка, пантоміми, ляльок, вагомо вплинули на майбутній театр, цирк, естраду. Для вивчення феномену маски у сценічному мистецтві потрібен синтез функціонального та історико-типологічного підходу. Історія сценічної маски – це історична інтерпретація форм художньої творчості у її реальному бутті. Метою даної статті є розгляд використання різноманітних масок у художньо-творчій діяльності актора у різні історичні періоди як феноменального засобу зовнішньої виразності образу, його трактовки у театральному мистецтві та на естраді.

Ключові слова: *маска, засіб, театр, образ, естрада.*

© Медведєва А. О., 2010

The history of world theater, art and creative activities ancestors of theatrical scene should examine the history of theatrical masks. Traditional images of mask-Polishynelya and Petryshki, which ruhaly forward each according to their national theaters popular print, pantomime, puppet, significantly affect the future of the theater, the circus, the show. To study the phenomenon of masks in theater requires synthesis of functional and historical-typological approach. History of the scenic masks is a historical interpretation of the forms of art in its real existence. The aim of this article is to consider the use of masks in various artistic activities of the actor in different historical periods as a phenomenal tool external expressive image and its interpretation in the Performing Arts and on the stage.

Keywords: *mask, medium, theater, image, pop.*

Форми і функції маски у сучасній культурі різноманітні. Різні види мистецтв, де суттєвим моментом є видимий образний ряд – живопис і скульптура, кіно і телебачення, включаючи могутній арсенал комп'ютерної графіки, – активно використовують різні види масок або їх зображення.

Структуру маски можна уявити як синтез трьох іпостасей: перша – видима, зовнішнє зображення, доведене до символічного вираження форми явища – маска горя, радості та інше. Друга іпостась – явище, подія, яке стоїть за маскою, це підтекст, зі всією гамою приємних та неприємних відчуттів. І, нарешті, третя іпостась – процес надання життєдіяльності маски людиною. Такий ігровий процес неможливо зафіксувати, він існує тут, зараз, повною мірою у художньо-творчій діяльності актора. Зміст гри визначається відношенням актора к першим двом іпостасям. Така життєдіяльність маски представляє собою феномен у художньо-творчій діяльності актора, причому початкова енергетика основ буття і мистецтва стримуються формою маски. Переходи від однієї іпостасі до іншої визначають рух думки актора.

Ігрове перевтілення засобами маски це засіб ідентифікації зі своєю соціальною роллю, атрибут статусу і престижу, різноманітно застосований засіб впливу на психіку людини, засіб спілкування та самоактулізації. Маски різних форм і застосувань, які функціонують у сучасному постіндустріальному суспільстві, слугують конкретним потребам соціуму. Багатобарвність форм і функцій маски ставлять цей засіб на особливе місце у художньо-творчій діяльності на театральній сцені, естраді.

На ранніх етапах розвитку сценічного мистецтва маска існувала як невід'ємна частини сценічної творчості. Для реформаторів європейської сцени XX століття була одним із знаків стародавнього театру, знаком театралізації, який інколи виходив на перший план у ієрархії сценічних систем. Звернення ряду теоретиків, драматургів, режисерів, акторів, театральних художників до масок ритуалів, площадних дійств і містерії, театрів епохи античності і Відродження, спроби надати загальноприйнятим знакам декілька інші, а іноді непритаманні їм функції, представляють собою цікавий і протиріч-ний процес. Дослідження феномену маски у театральній культурі вимагає застосування нових методів, що склалися у рамках інтегрованої форми наукового знання – культурології. Тільки у єдності культурологічного, мистецтвознавчого, педагогічного, психологічного, етнотеатрознавчого підходів і можливо дослідження використання маски у різних видах сценічного мистецтва як феноменального засобу трактовки персонажу, роботи над образом.

Маска розглядається у культурологічно-орієнтованих роботах С. Аверінцева, Н. Автухович, Т. Апінян, М. Бахтіна, О. Гуревича, Ю. Лотмана, А. Тахо-Годі, П. Флоренського, О. Фрейденберга. У цих дослідженнях розкривається символічне значення маски у історико-культурному контексті. У художньо-естетичному аспекті тема маски представлена у мистецтвознавчих дослідженнях О. Білого, М. Волошина, В. Іванова, теоретиків і практиків театру і кіно А. Авдєєва, П. Брука, Н. Євреїнова, Ж. Барро, Г. Крега, М. Рейнгарда, К. Станіславського, Г. Товстоногова, М. Чехова та ін. Маску використовували класики-драматурги О. Блок, Б. Брехт, Г. Лорка, Т. Еліот та ін.

У 1915 році Карл Ейнштейн опублікував невеличку книжку "Негритянська пластика", яка дуже вплинула на європейське поняття маски. К. Ейнштейн у своїй роботі зазначає, що татуювання змінює зовнішній вигляд тіла, тіло втрачає свою індивідуальність, але немає нічого спільного з внутрішньою трансформацією. Татуювання виступає своєрідною об'єктивністю. Маска як і татуювання слугує тій же меті, вона об'єктивує артиста у відповідності до персонажу, конкретизує трактову образу.

Особливості використання маски у театральних експериментах В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, відображені у роботах Б. Алперса, Ю. Бонді, Б. Захави, Б. Зінгермана, Н. Зографа, Д. Золотніцкого, В. Верігіной, Н. Горчакова, П. Громова, Ю. Крекне, С. Радлова, К. Рудніцкого, С. Серової, Ю. Смирнова-Несвіцкого, В. Соловйова, А. Тучінскої, Н. Філатової, І. Цімбал, С. Єйзенштейна.

Маска в експериментах В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, М. Акімова пов'язана з поняттями "карнавальної пародії", "гротеску", "імпровізації", вона стала частиною естетики авангарду, важливим інструментом розвитку художніх ідей, пошуку театральності як такої, нових виразних засобів театру і актора, засобом вивчення природи гри актора, співвідношенням її принципів з положеннями

вітчизняної вищої театральної школи. У багатьох режисерів-новаторів маска стала інструментом розвитку художніх ідей важливим засобом емоційної виразності. У своїх постановках Мейєрхольд використовував маску для створення на сцені світу романтичних ведінь, цікавих, головним чином, з естетичної сторони. Маска у руках Мейєрхольда – не тільки одне з багатьох засобів художньої виразності, не тільки гострий естетичний прийом. Вона складає основу його театральної системи, обумовлює той особливий стиль російського театру під ім'ям Мейєрхольда. Творчість Мейєрхольда та його театру – це результат нових і точних рішень проблеми соціальної маски у сценічному мистецтві. Соціальна маска у Мейєрхольда назавжди визначає амплуа актора. Система точно розроблених амплуа для кожного актора у Мейєрхольда відкриває можливість віртуозного оволодіння технікою у межах його вузької сценічної спеціальності, але в той же час не є однією маскою. Кращий актор театру Мейєрхольда Ігор Ільїнський у всіх ролях свого репертуару представляв глядачу одну й ту ж маску, яку він урізноманітнював ігровими трюками та костюмами. Зв'язок маски з акторським амплуа, що був заснований на фізкультурі та акробатиці включав участь внутрішнього душевного світу актора до створення відповідного образу. Ролі Ільїнського засновані на однотемності маски, яка вимагає від актора не поступового розкриття образу, не створення його у процесі внутрішнього розвитку, а своєрідного маніпулювання готовим образом, обігравання його у різних іпостасях та пластичних ракурсах.

Маска на початку XX століття мала вплив на самий не умовний психологічний театр – " навіть на театр А. Чехова, який називав свої роботи комедіями. У його п'єсах момент блазнівства був присутній не у виді "номера", а як алогічний психологізм, прихований "антимасочним" підходом до життєвого матеріалу. Якщо Чехова розуміти як поета, а не письменника, який пише про побут, то створенні картини життя, у якийсь момент сценічного життя, безумовно, будуть сприйматися як гротесково-фантасмагорічні. Персонажі Чехова – клоуни за своєю натурою та респектабельні зовнішньо. Це драматургія балагана, де маски не одягають, а зростання відбувається без видимої матеріальної фактури, тому сьогодні Чехов сприймається інакше, ніж у його часи. Чеховські персонажі – неошути, занурені в драму, вони живуть духовним життям у певних обставинах, але і балаган у даному випадку трактується розширено, не тільки як театр маріонеток" [8, 33].

Вивченню природі сценічної майстерності актора у масці на естраді присвячені праці А. Райкіна, А. Рубба, Ю. Дмитрієва, Б. Голубовського, С. Клітіна, Є. Уварової, Є. Кузнєцова, Н. Смирного-Сокольського, М. Розовського, С. Макарова та ін.

Як і будь яке мистецтво – естрада є художнім віддзеркаленням реальної дійсності і затвердженням певної ідеї у певній формі. Природно, що вона як і всі інші види мистецтва емоційно впливає на людину, звертається до її духовного початку. Як правило, естрадний образ у своїй основі несе могутній заряд прогресивних ідей, думок та заряд позитивних емоцій.

Однією з форм існування сценічного образу на естраді є маска, яка виступає у двох іпостасях: в одному випадку – як сценічний вигляд, як персонаж-маска, втілюваний переважно засобами зовнішньої характерності (манерою поведінки, ходою, своєрідністю мови, гримом, костюмом і т. д.), і в іншому – як маска артистична, як імідж, що міцно склалося і існує у публіки, про даного актора.

Якщо в першому випадку створення маски (як образу) вимагає від актора перевтілення, здібності перетворити персонаж в своє друге "я", що повідомляє їй (масці) життєву стійкість і художню силу, то в другому – це власне "я" актора.

Коли ми говоримо про маску, у створеному актором сценічному вигляді, то перш за все маємо на увазі одну з головних її особливостей: своєрідність, зовнішню виразність, характерність. Частіше за все така маска виражає яку-небудь одну яскраво підкреслену рису вдачі, професійну або соціальну приналежність персонажа. Вона – плід творчої уяви, пошуку, відбору і узагальнення спостережень актора і режисера; і принципи її створення ближче до плаката, ніж до психологічного портрету. Від образу маска відрізняється перш за все відсутністю розвитку. Будь-який характер у мистецтві (як і в житті) по-різному поводиться у різних обставинах. Поведінка маски постійна, бо в ній крайня узагальненість тих або інших характерних рис, експресивна форма їх виразу і канонічність емоційних реакцій, тобто маска завжди залишається незмінною в різних пропонованих обставинах. І це – одна з головних її особливостей.

Звичайно наша свідомість має на увазі під маскою щось елементарне, застигле і обов'язково смішне або потворне. Тоді як перш за все в масці втілений ігровий початок життя, в основі її лежить зовсім особливе взаємовідношення дійсності і образу, характерне для якнайдавніших обрядово-видовищних форм. Вичерпати багатоскладову і багатозначну символіку маски неможливо.

Застосування маски почалося в глибокій старовині в обрядах, пов'язаних з трудовими процесами, в обрядах поховання. Пізніше маски увійшли у вжиток в театрі як елемент акторського гриму. У поєднанні з театральним костюмом маска допомагала створити сценічний образ.

Прийом театральної маски – зброя у руках естрадного театру, у тих випадках коли перед ним стоїть завдання викреслити, засудити подію, випадок, явище, героя і персонаж минулого, дискредитувати їх до кінця в очах сучасного глядача, показати їх непридатними у подальшій життєдіяльності.

Не випадково деякі естрадні артисти вдаються у своїй творчості до створення маски-образу (такі персонажі-маски були створенні Ю. Тимошенко (Тарапунька) і Ю. Березіним (Штепсель) і ін.), що дозволяє їм не втрачати часу на експозицію: адже персонажі добре знайомі публіці.

Аркадій Райкін за роки своєї творчої праці на естраді створив велику кількість різноманітних персонажів.

Його персонажі бували на сцені не більше п'яти-десяти хвилин, а в деяких випадках взагалі дві-три хвилини. І за цей короткий сценічний час треба встигнути створити образ. У невеликій інтермедії розвернути складний психологічний характер з усіма протиріччями не можливо, і Райкін не намагався це робити. Він створює маски, але маски незвичайної виразності.

"Не бійтеся одягати маску – говорив Аркадій Райкін, – одягати повний карнавальний костюм – це іноді важко і завжди дорого; достатньо придумати одну виразну деталь. Цією деталлю може бути характерний ніс чи ходулі, перука… чи мало що можна придумати! Вдало накинутий шарф – це вже маскарадний костюм. Головне, щоб придумана вами деталь була виразна і характерна, тоді вас всі зрозуміють". [8, 3]

Райкін постійно використовує прийом сценічної маски. Іноді він з'являвся в справжніх масках – наприклад, коли грав Пія XII, Трумена і Черчилля. Каучукові маски щільно прилягали до обличчя і не заважали актору мімувати. Але частіше за все маска – це яка-небудь деталь гриму і костюму. Наприклад насуплені брови, густі вуса, причесана перука, невдало одягнений капелюх, все це допомагає створенню маски і розкриттю характеру.

Для кожної зображеної їм людини Райкін знаходить своєрідну інтонацію, манеру жестикулювати. Артист без слів, тільки за допомогою ходи показував і школяра, який тікає з уроку, і моряка, який звик ходити на палубі, ресторанного офіціанта та багато інших.

Кожна деталь ролі у Райкіна надзвичайно влучна і виразна, здається, що це єдина можлива деталь. Але можна тільки здогадуватися скільки десятків а може сотні деталей перебрав Райкін, перш ніж знайшов саму важливу.

Образ – це розкриття складності і протиріч людського характеру, а маска – це одна-дві, максимум три найбільш виразних і гіперболізованих рис характеру. Не слід весь театр перетворювати у театр масок. Але є випадки, особливо у сатиричному розкритті характерів, коли маска є кращим способом зображення персонажів. Маска – це одна з форм образу, вона дуже важливий комунікативний елемент, так би мовити – сценічна дія артиста як словесна так і фізична.

В наші дні можна говорити про акторські маски В. Данильця та В. Моєсеєнка, А. Данилка "Верка Сердючка", Клари Новикової з її "тіткою Сонею" та деяких інших. Їх маски-образи не тільки мають постійний наочний вигляд але й і біографічні прикмети.

Що ж до артистичної маски, іміджу, тобто постійних природних психофізичних і інших якостей, властивих тільки даному артисту, то практично це поняття можна віднести до всіх естрадних (та і не тільки естрадних) артистів, що наділені яскравою індивідуальністю. Саме це створює в сприйнятті публіки певний стереотип, який інколи дуже важко зруйнувати. Такою маскою-іміджем є неповторна манера співу О. Скрипки, С. Вакарчука.

Буває і так, що естрадна маска артиста, його імідж, в різних номерах, інтермедіях, мініатюрах висвічується різними своїми рисами.

Маска, що стала для глядача не тільки сценічним іміджем естрадного артиста, але й його власним характером (що звичайно не співпадає із справжніми життєвими якостями артиста, його рисками, звичками), розкріпачує актора. Намагаючись її урізноманітнити, поглибити її зміст, її творець знаходить імпровізаційне самовираження. Наприклад: Я. Арлазоров, В. Винокур, артисти одеського театру "Маски-шоу".

Але буває і так, що маска стає акторським штампом. Частіше за все це трапляється тоді, коли виконавець починає механічно використовувати одні й ті ж ігрові прийоми або знайдена артистом маска починає стримувати можливості артиста, обмежує вибір ним матеріалу.

До цього ж ряду в пошуку театральних форм належить і використання маски як засобу. Скільки б не вкладав себе митець у відтворюваний ним образ, яким би схожим не був у своїх почуттях історичний герой до переживань і світосприймання поета, але все ж об'єктивізація у масці незаперечна.

Отже, однією з тих передумов, що своєрідно впливають на сприйняття дійства, з нашої точки зору, є здатність мистецтва, зокрема естради, до естетичних перетворень, серед яких таємничість феномена маски незмінно викликає наше захоплення. Модифікуючи явище стосовно естрадного мистецтва, ми називаємо його перевтіленням. Хоча точніше буде сказати, що це процес урівноважень і взаємодоповнень двох начал художності в мистецтві: реального та нереального.

Маскування має за мету закономірний розгляд всіляких дій у масках як прояв сценічного мистецтва, розвиток і формування від простих танців у масках до самого складного естрадного видовища, де актор використовує історично побудовану форму перетворення – маску.

Таким чином, наявність маски у тій чи іншій сценічній системі свідчить про актуальність цієї форми у естрадному мистецтві з часів його виникнення до сучасного сьогодення.

Сучасна теорія театру потребує пошуку концепцій, за допомогою яких би всю акторську творчість можна було б обґрунтувати більш фундаментально, чим раніше, та менш метафорично. Цей пошук повинен бути багатополярним. Один з можливих, і на наш погляд, перспективних – об'єктивний аналіз самого сценічного образу, який створює артист, як системи, основними "інтегральними" елементами якої є сам актор, тобто людина, яка володіє волею до гри, здатна уявити запропоновану їй ситуацію і при участі глядача діяти в цій ситуації – і особлива, тільки на сцені виникаюча реальність: роль. Різні модифікації цієї системи безумовно повинні залежати від того, що представляє собою актор, яка роль і як побудований зв'язок між елементами цієї системи, тобто яка структура.

По відношенню до Станіславського, Вахтангова, Мейєрхольда, Михайла Чехова, Брехта, інших театральних мислителів минулого століття поняття "системи", мабуть, не тільки можна, а навіть потрібно розуміти не як почесне звання, а як наукове визначення: при багаточисельності кожної такої теоретичної моделі створюваного актором сценічного художнього образу у всіх випадках важлива і наявність декількох відповідних елементів, і їх місце у загальному ряду, і міра їх особистої змістовності, і, нарешті, тип зв'язків між ними. Система Станіславського, наприклад, представляє акторську творчість на сцені і результат цієї творчості – образ – як деяку єдину могутню хвилю; у Михайла Чехова і у Брехта передбачена різка "перерва у поступовості" переходу від одного елементу до іншого. Всупереч Мейєрхольду обидва вони не включають у свої системи маску як постійний і обов'язковий елемент; подібно до Станіславського, обидва наполягають на не служінні персонажу, а на об'єктивному відношенні до нього актора. І при цьому очевидно відрізняються між собою. Цікаво з цього приводу читати Пітера Брука, який захищає систему Брехта, але при цьому поспішає застерегти неофітів з приводу того, що актор завжди повинен вірити в сценічне життя "тієї дивної істоти, яку він показує". Варіант Вахтангова в цьому відношенні не стільки електричний набір прийомів з різних систем, скільки, можливо, перехідний етап.

Напевне, досвід театральної думки і театральної практики XX століття вже не дозволяє обмежуватися не тільки уявою про перевтілення, як вона сформувалася в перший третині минулого століття, але й розумінням художнього образу як результату зустрічі між актором як цілим та "цілою" роллю: такий "синкретизм" сьогодні виглядає передбачуваною абстракцією.

Сьогодні є достатньо підстав стверджувати, що і актор, і роль є повноцінні форми, які входять до структури великого цілого таким чином, що якою б складною за змістом не була б роль, вони здатні превалювати в цілісній системі образ, диктувати структурні принципи. Роль, система художнього сценічного образу, головним творцем якого є артист, сьогодні принципово не зведена до будь-яких зовнішніх елементів виразності, що входять до її складу. І тому, не випадково маска у найвищому її прояві щезла з театру, як засіб художньо-творчої діяльності у конкретизації образу. Але маска зайняла почесне і навіть найголовніше місце у мистецтві естради та цирку, і залишилася головною героїнею обрядових дійств, карнавальних видовищ.

Література:

1. Алперс Б. Театральные очерки / Борис Владимирович Алперс. В 2-х т. – М. : Искусство, 1977, Т. І. – 566 с. – (театральные монографии).
2. Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи / Евгений Багратионович Вахтангов. – М. : Искусство, 1978. – 280 с.
3. Голубовский Б. Пластика в искусстве актера / Борис Гаврилович Голубовский. – М. : Искусство, 1986. – 189 с.
4. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Юрий Арсеньевич Дмитриев. – М. : Искусство, 1971. – 206 с.
5. Клитин С. С. Эстрада. Проблемы теории, практики, методики / Станислав Сергеевич Клитин. – Л. : Искусство, 1987. – 190 с.
6. Крег Е. Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К. : Мистецтво, 1974. – 319 с.
7. Мейєрхольд, режисура в перспективе века : материалы конференции ; вып. 1 ; ред.-сост. Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Щербаков. – М. : ОГИ, 2001.
8. Райкин А. И. Мой главный союзник – добро / Аркадий Райкин. – М. : Советская культура. – 1964. – 4 января. – С. 3.
9. Розовский М. Режиссер зрелища / Марк Григорьевич Розовский. – М. : Сов. Россия, 1973. – 112 с. (Библиотечка "В помощь художественной самодеятельности").

УДК 788. 43

Мимрик Михайло Романович,
здобувач, старший викладач
Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського

СОНОРНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНУВАННЯ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА НА ПРИКЛАДІ "HOŠI'ANNA" ДЛЯ ДВОХ САКСОФОНІВ, УДАРНИХ ТА ФОРТЕПІАНО

Стаття присвячена дослідженню феномена сонорного інтонування, яке розглядається як спосіб взаємодії між композитором і виконавцем, через конкретно виписані авторські примітки з відповідним виконавськими втіленням.

Ключові слова: *інтонування, сонорне інтонування (сонорна музика), інтонація, сонорна інтонація.*

The article is devoted to the phenomenon of sonorous intonation which is considered as a method of co-operation between a composer and performer, through concretely written out by the author notes with the proper performance embodiments.

Keywords: *intonation, sonorous intonation (sonority music), to intonate.*

Актуальність заявленої проблематики полягає у впливі сонористики на формування виконавських особливостей в царині камерно-інструментальної музики. Узагальнений аналіз сонорних особливостей у творі В. Рунчака "Hoši'anna" для двох саксофонів, ударних та фортепіано дає можливість виконавцям у подібних за стилем написання творах наблизитися до глибшого розуміння, з одного боку, багатьох явищ музичного мистецтва XX століття (сонорика, конкретна музика, електронна музика, алеаторика тощо), а з іншого – до адекватного відтворення у грі авторського задуму. Дослідження даної проблеми вимагає особливої уваги, оскільки сонористичні особливості музичного мислення композитора спонукають виконавця до пошуку нових незвичних прийомів гри.

Проблемою теоретичного осмислення сонористики займалися вітчизняні та зарубіжні теоретики, зокрема Ю. Холопов, І. Нікольська, А. Маклигін, Д. Дувірак, М. Ковалінас, Є. Назайкінський, О. Соколов та інші. Кожна з праць цих дослідників привносить у музикознавство значну науково-теоретичну цінність, вирізняється концептуальністю, але не дає повної картини. Слід особливо відзначити, що дослідження сонористики в основному проводилися з точки зору музики тембрів, музики звучностей, типу фактури, фонізму та тембро-динамічного аспекту і практично не торкалися виконавського аспекту – сонористичного типу інтонування, виконання сонористичної фактури, відповідних прийомів гри, які розкривають авторський сонорний ефект тощо.

При написанні статті корисними стали ідеї Д. Дувірак, яка запропонувала низку нових понять, серед яких ключовими є тембро-динамічне сприйняття і сонорно-виконавська інтонація, та ідеї Ю. Холопова, який розглядає сонорику з точки зору композиторської техніки як музику третього виміру, де перший вимір – це горизонталь, мелодія; другий – вертикаль, гармонія; і, відповідно, третій – глибина, сонорика, тембр. Тим самим у широкому сенсі дослідник репрезентує сонорні форми вираження як особливий тип музичного мислення. Таким чином, в сонористиці відправною точкою стають не тони, завдяки поєднанню яких досягається лад і гармонія, а нове розуміння сутності звука як акустичного та фізичного явища, що, в свою чергу, приводить до нівелювання таких естетичних якостей музики, як процес, розвиток, симфонізм.

Вплив сонористики на виконавський процес відбувається двонаправлено. З одного боку, співпраця композитора та виконавця завжди спонукає останнього віднаходити адекватні виразові засоби для втілення композиторського засобу, з іншого – своєрідне проникнення сонористичних принципів у виконавський процес відбувається передусім крізь інтонаційну сферу. Тут інтонацію між звуками варто розуміти як спосіб видобування красивого (необхідного автору) звучання. Доречно згадати стосовно функціонування інтонації ідеї Б. Яворського, який стверджував, що "увесь твір по-своєму є одна велика інтонація" [1, 101–102].

У визначенні основних типів музичної інтонації музикознавці часто використовують жанровий підхід. С. Скребков указує на три типи жанрової характеристики тематизму: "…декламаційність (вигуки, голосіння … речитація і т.д.), танцювальна (моторна, яка включає всі види танцю, маршу,

© Мимрик М. Р., 2010

передані музикою трудових рухів) та аріозний розспів, кантилена (виникає в музиці на основі перших двох і формується в міру досягнення музичним мистецтвом своєї художньої самостійності, незалежно від слова і танцю) – це різні сторони єдиної за своєю природою музичної інтонації" [9, 18].

Дещо інше тлумачення інтонаційного начала подає В. Медушевський, пропонуючи орієнтовний розподіл явища на декламаційність, моторну токатність, фактурну образотворчість, загальну сонорність [6, 6]. Власне остання особливість дає можливість виділити камерно-інструментальну звукозображальність та відповідні виразові можливості інструменту як характеристики сонорного типу інтонації. Тут сонорна інтонація розуміється як вираз або зображення в звучанні речовинності, процесу, явища природного або людського (дзвін, вітер, крик, плач, стогін, гул натовпу).

Перш ніж ми звернемося до практичної площини дослідження сонорної інтонації, варто зазначити, що дефініції категорій "сонорна інтонація", "сонорика" (сонорна музика) та "сонористика" є у міру вільні *. Приведення в даному випадку еквівалентного визначення латинського sonorous зумовлює використовування похідного прикметника "сонорний" для побіжної характеристики виконавського аспекту сонорних особливостей. З іншого боку, розгорнуте визначення сонорики Ю. Холопова містить важливу для нас інформацію про зниження в сонорній музиці ролі мелодії і гармонії.

Дослідниця І. Годіна у статті "Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования" [3] приходить до висновку, що співвідношення між сонорикою та сонорною інтонацією нагадує співвідношення між поліфонічною, класико-романтичною музикою та мелодичною інтонацією. Перефразовуючи розхоже визначення мелодії як одноголосно вираженої музичної думки, дослідниця називає сонорною інтонацією музичну думку, виражену в сонорах – багатоголосих (частіше) звучностях, "елементах звукової протяжності" (термін Б. Яворського). Очевидно, можна погодитися з дослідницею, розширивши поняття сонорної інтонації як принципу сценічного виконання сонористичних композицій як певну виконавську манеру тощо. Адже основний найменший практичний елемент виконавської техніки – це інтонація, і, відповідно, у творах з елементами сонористики – сонорна інтонація, яка власне базується на звуковій тягучості.

Узагальнюючи все вищезазначене, можна зробити наступні висновки: сонористика (у вузькому значенні) – це один з видів сучасної композиторської техніки, систему засобів музичної виразності якої складають елементи, які характеризуються підвищеною увагою до звукобарвистої сторони музичної мови (тембр, динаміка, артикуляція, екмелічні звуки). Також сонорність можна розуміти більш ширше – як тип композиторського мислення, особливість якого полягає в підвищеній увазі до фізико-акустичних властивостей звуку та моменту їх втілення.

Перейдемо до аналізу. Як ілюстративний матеріал ми обрали камерно-інструментальний твір сучасного українського композитора Володимира Рунчака "Hoši'anna – музикантам, яких немає з нами…, вже і ще" для двох саксофонів, ударних та фортепіано.

Композиторський стиль В. Рунчака включає практично весь арсенал композиційних ресурсів. Він увібрав найрізноманітніші стилі і напрями музики XX століття: розширену (хроматичну) тональність, кластерну техніку, поліладовість, новоладові структури, поліпластовість фактури, сонористику, мінімалізм, алеаторику. В багатьох творах композитора яскраво простежується використання найсучасніших композиторських технік, які ілюструють принципи і методи розвитку звукового матеріалу і новітніх композиційних формоутворень.

У "Hoši'anna" композитор широко використовує специфіку і звукотемброві можливості інструментів для реалізації творчого задуму. Більш того, композитор застосовує безліч прийомів звуковидобування, таких як гра клапанами у вказаному регістрі (з точною звуковисотністю і без точної звуковисотності), "видих" без застосування мундштука на духових інструментах, гліссандування, вібрато, репарація фортепіано тощо. Основні вказівки на авторську сонористичну концепцію записані у п'ятнадцяти пунктах вступних пояснень до твору.

"Hoši'anna" створена в одночастинній формі з імпровізаційного типу з контрастними складовими (йдеться про зміну контрастних між собою розділів в тематичних і темпових відносинах, чергуванні solo і tutti або окремих груп ансамблю) з наскрізним принципом розвитку. Так, протягом всього твору відбувається чергування звучання соліста-саксофоніста із іншими інструментальними складами (протискладення звучанню саксофона і ударних, саксофона і фортепіано); з іншого боку – між саксофоном, який уособлює звучання голосу, та групами інструментів, які відтворюють насичену звукову, а не звуковисотну силу звучності (через цю характеристику повною мірою розкривається філософська авторська рефлексія, яка глибоко розкриває відчужене значення "Hoši'anna").

Досить часто у творі з'являються акордові побудови (що є невід'ємною характеристикою авторського почерку композитора), які часто сприймаються як певна присутність гармонічного начала. Залежно від їх інтервальної складової, акорди, розлогі арпеджіо тощо (в партії саксофону чи інших

ансамблістів) створюють відповідне семантичне забарвлення, багатобарвну сонористичну емоційну палітру твору.

Аналіз "Hoši'anna" В. Рунчака дає можливість виявити наявність різних видів сонорних інтонаційних видів, які дослідниця І. Годіна класифікує за провідною ознакою – якістю сонорного звучання інструментів, їх артикуляційною і тембровою характеристикою:

• звукова сонорна інтонаційна сфера, яка визначається різними прийомами звуковидобування (скажімо, у препарованого фортепіано та саксофона):

а) тоненькі ланцюжки, наклеєні на струни (на відповідні ноти, що створюють ефект вібрування, змінювання звуку тощо; удари паличками від timp по струнах фортепіано у вказаному ритмі та приблизній звуковисотності тощо);

б) вібрато, глісандо, адпеджіато на саксофоні та фортепіано;

• ударно-шумова сонорна інтонаційна сфера, яка пов'язана з широким використанням шумових ефектів (точні удари клавіатурною кришкою, паличками; гра щітками по струнах фортепіано; гра з довільно покладеними на струни олівцями й ручками тощо; ""видих" як вітер" без використання мундштука у саксофона; гра клапанами з точною і без точної звуковисотності та з використанням шумових інструментів;

• моторно-тонова сонорна інтонація, яка пов'язана з виконанням одного тону дрібними тривалостями у швидкому темпі, внаслідок чого звучання перетворюється на гул.

Розглянуті на прикладі "Hoši'anna" види сонорно-інтонаційної взаємодії дають можливість глибше зануритися у світ драматургії цього твору, до сукупності значень, уявлень, характеристик, якими можна наділити різні прояви речей і зовнішнього, і внутрішнього світу людини і крізь відповідну виконавську манеру донести до слухача. Тут за допомогою сонорної інтонації розкривається цілий світ відчуттів, переживань внутрішнього інтимного світу особистості у драматургічно-подієвому ракурсі розгортання твору.

Отже, друга половина XX – початок XXI століть є етапним періодом у становленні сонорики, яка дала змогу глибинно переосмислити сферу засобів виразності. Поступово набирають сили кардинально нові композиційні підходи до організації звукової структури музичного твору, що породжують нові типи композиторсько-виконавської взаємодії. Прикладом чого є виникнення сонорної інтонації як (умовно) способу виконання сонористичних композицій.

В сучасній виконавській літературі фіксується новий тип виконавського мислення – сонорний, який побудований на сонорній інтонації, інтонуванні так званих сонорів. Наразі в створенні такого виконавського звукокомплексу беруть участь ті параметри музичної мови, які тривалий час перебували в якості допоміжних, доповнюючих елементів в ієрархічній системі музичних засобів. Тембр, динаміка, артикуляція, штрихи, агогіка стають важливою рушійною силою у виконавстві.

Класична будова (інтонація, фраза, мотив), значення і функція структур музичної мови в "сонорних умовах" змінюються, модифікуються, в першу чергу, через манеру інтонування. Сонорна інтонація є своєрідним музичним виразом оточуючого світу за допомогою специфічних засобів виразності (тембру, динаміки, артикуляції). Проте образна сфера сонорної інтонації включає не тільки звукозображальні моменти, але, перш за все, духовний досвід людини, стаючи для сучасного композитора основним репрезентантом значення.

Сонорна логіка втілення виконавської інтонації в даному творі простежується крізь детально вказані композитором специфічні виконавські прийоми-штрихи, незвичні способи звуковидобування, які уже згадувалися вище. А також у застосуванні експресивно-стилістичних ремарок до частин творів, на кшталт, "таємниче", "загадково", "індиферентно", "медитативно" тощо або "Hoši'anna – музикантам, яких немає з нами…, вже і ще".

Мінливості образних перетворень цих сонористичних композицій досягаються крізь відповідну виконавську інтонацію, яка позначена подібними численними авторськими ремарками, вказівками, частою зміною штрихів та динамічних відтінків, надзвичайно великим діапазоном артикуляційних знахідок.

Усе це свідчить про рафінований відбір композиторами, які творять у сфері сонорної музики, засобів виразності. "Першість сонорного мислення, – констатує М. Дубов, – означає зміну фундаментальних властивостей музичної інтонації. Міжтонові зв'язки не мають в даному випадку колишнього значення, їх різниця інтонації нівелюється" [2, 44]. Сонорика взаємодіє, перш за все, з тим, що має для неї особливе організуюче в смисловому і структурному відношенні значення сонорним типом інтонації, який гіпотетично виступає найважливішим чинником сонорного стилеутворення та виконавства.

Примітки:

* В музичній енциклопедії Ю. Холопів вказує, що сонорність, соноризм, сонорика (від лат. sonorous – дзвінкий, звучний, галасливий, нім. Klangmusik) є видом сучасної композиції, який використовує головним чином барвисті звучання, часто висотно недиференційовані [12]. В іншій, більш пізній енциклопедичній публікації він пише: "Сонорика – властивість певного роду музики XX століття, де зменшується роль кантиленою мелодії і гармонії (в традиційному значенні – акордових послідовностей; також поліфонії) завдяки висуненню на перший план сприйняття явища звучності як такого (безпосередньо плотського звукового афекту), операції нетрадиційним звуком".

З іншого боку, між спорідненими термінами сонористика, сонорика, соноризм не визначені конкретні межі, однак сонористику частіше визначають як художньо-композиторський рух в певних історичних рамках, а сонорику і соноризм – як композиційний метод, заснований на оперуванні тембро-барвистими звучностями-сонорами, котрий може існувати поза сонористикою. Власне останні узагальнення найбільш адекватно розкриваються у сфері музичного виконавства.

Література:

1. Арановский М. Интонация, знак и "новые методы" / М. Арановский // Советская музыка. – М., 1980. – № 10. – С. 99–109.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : Кн.1-2 / Б. Асафьев / [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Година И. Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования / И. Година // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської державної музичої академії ім. А.В. Нежданової. – Випуск 10. – Одесса, 2009.
4. Дубов М. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. искусствов. : спец. 17.00.02 – "Музыкальное искусство" / М. Э. Дубов. – М., 2008. – 18 с.
5. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе / В. Медушевский // Советская музыка. – М., 1985. – № 7. – С. 66–70.
6. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке / В. Медушевский // Критика и музыкознание / [ред. В Гурков ; сост. О. Коловский, В. Цытович]. – Л. : Музыка 1980. – С. 5–16.
7. Назайкинский Е. Музыка – звуковой мир. Тембр-фонизм-сонорность / Е. Назайкинский // Советская музыка. – М., 1986. – № 12.– С. 75–83.
8. Рунчак В. "Hoši'anna – музикантам, яких немає з нами…, вже і ще" для двох саксофонів, ударних та фортепіано : рукописна партитура / В. Рунчак. – 17 с.
9. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
10. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.
11. Холопов Ю. Сонорика (от фр. sonorité – звучность) / Ю. Холопов // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [ред. В. Бычкова]. – М. : "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2003. – С. 413–417. – (Серия "Summa culturologiae").
12. Холопов Ю. Сонорность, соноризм, сонорика (от лат. sonorous – звонкий, звучный, шумный, нем. Klangmusik) / Ю. Холопов // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. Келдыш]. – М. : Москва, 1980. – Т. 5. – С. 207–212.
13. Шнеерсон Г. Конкретная музыка. / Г. Шнеерсон // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. Келдыш]. – М. : Москва, 1974. – Т. 2. – С. 903.

УДК 791.83

Остапчук Анжела Євгенівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МАЙСТРІВ КЛОУНАДИ. ОСОБЛИВОСТІ АРТИСТИЧНОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ

Цирк – досить унікальне видовище, його різнобарвна палітра художньо-мистецької діяльності містить велику кількість номерів різних видів, форм, типів, жанрів, які мають відповідний естетичний вплив. Якість номеру визначається насамперед майстерністю виконавців, а потім вже режисерським рішенням, художнім оформленням та технічними засобами виразності. Саме артист у цій видовищній піраміді посідає почесне місце, є головною діючою особою. У контексті художньо-творчої діяльності майстрів клоунади, особливостей артистичної індивідуальності у статті розглянуті осно-

© Остапчук А. Є., 2010

вні види клоунади, здійснений аналіз головних прийомів та засобів виразності у роботі над номером, розглянуті концептуальні критерії створення художнього образу у цирковому мистецтві.

Ключові слова: *цирк, амплуа, клоунада, клоун, буфонада, трюк, ексцентрика, антре.*

Circus is quite unique type of spectacle, its multicolored palette of artistic and creative activity has many different forms, styles, genres, numbers which have the appropriate aesthetic effect. The quality of any performance is determined primarily by the skill of the performer, then directing of the decision, then design and technical expression. The artist in this spectacular pyramid occupies place of pride, and he is the main actor. In the context of artistic and creative activity masters Clown, features artistic individuality article reviews the major types of Clown, analyzed the main methods and means of expression while creating the performance, reviewed the conceptual criteria for the creation of artistic images in the circus arts.

Keywords: *circus, position, clownery, clown, buffonad, trick, cam, entrer.*

Циркове мистецтво є невід'ємною частиною повсякденного життя широких мас населення різної вікової категорії. Воно стало прикметою часу міцно увійшло у суспільну свідомість і є святом особистості протягом всього її життя. "Бо коли розпочинається вистава, і на круглу, у всьому світі однакову, тридцятиметрову у діаметрі арену виходить талановитий артист, на моїх очах відбувається чудо: я бачу чародія, якому все підкорено" [2, 3].

У мистецтві цирку багато складного, багато своїх тонкощів та прийомів, його багатогранність вражає своєю видовищністю. Не один з видів мистецтв у своїй художньо-творчій діяльності не має таку кількість форм, видів, типів і жанрів. Мистецтво цирку хвилює, дивує і захоплює. У ньому привабливість молодості, мудрість століть, краса і відвага, сміливість і загадковість та небувала фантазія.

Що ми розуміємо під майстерністю артиста цирку? Які напрямки його художньо-творчої діяльності? Цирк – ексцентричне за своєю природою видовище. Ексцентрика – це прийом, за допомогою якого створюється художній образ, розкривається зміст номеру та вистави взагалі. Головна функція цирку – створення і ствердження узагальненого образу суперлюдини, яка вміє долати складні перепони, виконувати різноманітні трюки за межами можливого. Через ексцентрику, через алогічність цирк приводить нас до високої логіки і такий цирк потребує надзвичайних артистів, які можуть не тільки демонструвати трюки, але й створювати оригінальні художні образи. "Іншими словами, артист цирку завжди прагне демонструвати те, що алогічно, тобто прагне вразити глядача ексцентричністю. Танець тоді стає цирковим явищем, коли він переноситься на дріт" [2, 184]. Саме ексцентрика є основним художнім методом цирку. Без ексцентрики не може бути циркового видовища. Істинні майстри клоунади на будь-якому сценічному майданчику залишаються цирковими артистами завдяки ексцентричності їх прийомів.

Вітчизняні та зарубіжні науковці, майстри циркового мистецтва зверталися до дослідження особливостей артистичної індивідуальності на манежі у різні історичні періоди. Серед них такі як Є. Кузнєцов, Ю. Дмитрієв, К. Голейзовський, В. Дорохов, М. Імас, Н. Равіч, В. Ерманс, В. Агаджанов, Ф. Бардіан, І. Радянський, Р. Славський, І. Дубінський, Н. Грищенко, К. Ганешин, М. Коган, З. Гуревич, М. Немчинський, А. Ширай та ін. Їх дослідження торкаються вивчення художньо-творчої діяльності відомих майстрів клоунади, генезису розвитку жанрів циркового мистецтва, особливостей та специфіки створення номеру, циркової вистави на манежі тощо.

Метою даної статті є аналіз художньо-творчої діяльності майстрів клоунади, особливостей їх артистичної індивідуальності, різновидностей амплуа з їх характерними особливостями, що вбирають всі основні прийоми та виразні засоби мистецтва клоунади.

Одним з найбільш складних і відповідальних завдань у мистецтві клоунади є створення образу. І тут артист керується насамперед своїми індивідуальними даними. Це кропіткий пошук, це марудний творчий процес. Артист манежу повинен не тільки знайти зовнішню подобу свого персонажу, але й визначити його характер, розкрити його внутрішній зміст. Репризи, кпини, трюки клоуна повинні відповідати його творчій індивідуальності, тому кожному артисту клоунади потрібно знайти свою трактовку художнього образу, свій оригінальний прийом виконання номеру. "Ціла група клоунів, що виступають разом... Чи не загубиться індивідуальність кожного у цьому загальному дійстві? Як показав досвід, такі виступи відбуваються успішно – клоуни органічно доповнюють один одного. А глядач миттєво виокремлює і оцінює і того, хто вміє відмінно робити сальто-мортале, і того, хто володіє словом, і того, чия родзинка – міміка" [3, 159].

Артист кіно, театру, естради у незрівнянно більш вигідному положенні: основа характеру його герою закладена у тексті, написана автором. Клоун – сам автор свого героя – від зовнішнього зображення (грим, перука, костюм, поведінка, характерна поза, жест, фізична дія) до внутрішнього створення образу.

Образ клоуна неможливо вивчити як роль у виставі, його потрібно створити відповідно до своєї творчої індивідуальності. Це стосується насамперед зовнішнього образу, який артист удосконалює протягом всієї своєї художньо-творчої діяльності. І тільки тоді образ стає органічним, тобто буде відповідати правді життєвих перипетій. "Карандаш – пустун, який шкодить з дитячою безпосередністю та наївністю, змушує нас вірити у правдивість його дій. Ю. Нікулін – неквапливий нездара, який на все дивиться недовірливо; свої безглузді, смішні трюки він робить "на повному серйозі". Нікулін кепкує, але сам ніколи не сміється. О. Попов – персонаж з лукавою хитринкою в очах, спритний, зграбний і кмітливий. Кожний з цих трьох клоунів володіє своїм яскраво вираженим творчим почерком. Кожен з них кумедний по-своєму. Артиста, який намагався створити образ "під Карандаша", "під Попова", або "під Нікуліна" завжди спіткала невдача" [1, 98].

Образ клоуна має головну відмінність від інших образів сценічного мистецтва – він постійний. Артист клоунади виходіть на арену завжди в одному образі, він стає для публіки добрим знайомим. Як показує досвід знаменитих клоунів, найбільшого успіху досягли ті артисти, чий образ являв узагальнення життєвих спостережень. Такий образ, втілений у ігровій формі, завжди логічний, зрозумілий та імпонує глядачеві, бо в ньому віддзеркалені реальні риси людського характеру. "Коли план ролі стає у достатньому ступені ясним, вступає у роботу фантазія. Зароджується якесь неясне уявлення про образ, і всі зусилля направляються на те, щоб придати цьому неясному уявленню зовнішню оболонку, так би мовити, знайти "тіло" майбутнього образу. У цей період роботи я починаю вдивлятися у обличчя натовпу, згадую давніх знайомих, гортаю журнали, йду у галерею, а більш за все звертаю увагу на всілякі карикатури. В першу чергу, мені чомусь хочеться побачити обличчя і більше всього рот. Я не можу в голос читати роль до тих пір, поки не уявлю собі ясно, які ж уста у мого майбутнього героя " [5, 6].

Майстру клоунади необхідно бути творчою особистістю. Тільки віртуозно жонглювати або майстерно стояти на руках у наші дні замало, щоб бути справжнім клоуном. Його цирковий номер повинен представляти собою цілісний художній твір, гармонічно завершений у всіх своїх компонентах: у акторському виконані, режисерській трактовці, музичному супроводі, костюмах та реквізиті.

Образи, створені артистами цирку, складні і багатопланові. Тут поряд і героїчний, і романтичний, і гостро комедійний, і сатиричний початок. Завдання артиста – знайти конфлікт у самому контексті номеру, а якщо це неможливо, то створити ситуації, які забезпечать живе і безпосереднє спілкування партнерів. Тобто, кожний номер, як і будь-яка циркова програма, повинен мати свою внутрішню драматургію.

Процес створення циркового номеру складається зазвичай з декількох етапів роботи. Спочатку у артиста виникає ідея майбутнього твору, або, як говорять у цирку, задумка, яка визначає зміст, композицію, трюки. І все це разом приймає форму творчої заявки. Наступає другий етап – період безпосередньої роботи над матеріалом. Часто-густо у процесі репетиції народжуються зовсім нові рішення, які примушують артиста відмовитися від запропонованого у творчій заявці. Особливість цирку полягає у тому, що номер починає жити в залежності від таланту артиста, в залежності від його індивідуальної обдарованості та фізичних можливостей. І останній, третій етап – вихідний, коли вже визначилась і вибудувалася точна композиція номеру. Вся дія у цирковому мистецтві має бути специфічною. Специфічна циркова дія – це виконання трюків. "Акробат стоїть на руках, гімнаст перелітає з трапеції на трапецію, дресированний лев стрибає у кільце, жонглер підкидає і ловить декілька м'ячів, клоун зі всього розмаху падає на спину, фокусник з порожньої коробки дістає безкінечне число предметів – це все і є циркові трюки" [2, 40]. Відповідним чином організовані, підкоренні творчому завданню, світлу, музиці, художньому оформленню – трюки створюють цирковий номер, без них він не може існувати.

Сучасний глядач уже не той, що приходив у цирк у минулому. Він хоче зустрітися на арені з тонкою акторською грою, оригінальною режисерською манерою. У трактовці образу артист цирку повинен відчутно виражати своє відношення до нього. "Хороший клоун навряд чи буде розраховувати тільки на автора і режисера. Здібність придумувати трюки, комічні деталі, створювати нові композиції і – як ідеал – новий номер – у цьому найцінніша якість справжнього майстра сміху" [3, 270].

Головними ознаками жанру клоунади є наявність комедійних образів та комедійного конфлікту. Але водночас клоун – неодмінно серйозна людина. Він все робить по-серйозному. Безумовно, це не означає, що він не хоче бути смішним. Бо смішити – це його головна мета, основне надзавдання. Але справжній комік підходить до своєї мети без нарочитого сміхотворства.

Простакуватість, обмеженість, дивацтво, безглуздість, нісенітниця виконують роль маскарадних костюмів героїв клоунади, під якими криється сміливість думки, глибокий підтекст. "Мета клоуна – викриття пороку. Для цього він представляє того, кого викриває, у всій його непривабливості.

Істинний клоун завжди володіє, якщо можна так сказати, підвищеною "гуморо-чуттєвістю". У арсеналі клоуна грізний набір зброї: сарказм, іронія, гротеск, загострення, перебільшення, глузування, гіпербола. Є у клоуна і хитророзумні "міни", на яких об'єкт сатири може підірватися найнесподіваним чином: заперечення через безмірне возвеличення, відверті монологи, пародії" [3, 31].

Можна допустити, що різниця між актором, який виступає у ролі Гамлета, і актором, який бере на себе роль клоуна, полягає лише у тому, що вони грають різні п'єси. А вся решта – відношення до матеріалу, правдивість почуттів, втілення образу – приблизно однакове.

Створення артистом цирку комічної маски є справою виключно індивідуальною. Наприклад, зародження амплуа Августа (клоуна уніформіста) стало центральним нервом подальшої еволюції створення образу циркової клоунади. За доречними зауваженнями відомих представників сучасної клоунади, видатних мистецтвознавців історії цього жанру, саме з появою амплуа Августа мистецтво клоунади цілковито зазнало змін, бо, з'єднавшись воєдино для самостійного спільного виходу, клоун і Август створили цілковито нові співвідношення, і відповідно їх маски стали видозмінюватися.

Грим Августа, його зовнішній образ – справа вельми індивідуальна. Тут не існує ніяких норм, ніяких правил: образ повинен гротесково уособлювати складну суму тих або інших, але здебільшого негативних явищ, і тому доречні всі засоби, що ведуть до мети. "Отже, поведінка клоуна – елегантна, поведінка Августа – незграбна; перший – улюбленець долі, другий – невдаха; один розумник, другий – несповна розуму; це вертикаль і горизонталь всього людського, що виражено в досить абстрактних лініях. Ось такі зовнішні типажі та внутрішні зв'язки клоуна і Августа, як вони сформувалися до початку 90-х років XIX століття, і з того часу затвердилися у сучасному цирку під позначкою класичного антре" [4, 165].

У своїй багатожанровій діяльності, протягом усього XX століття, цирк дотримувався трьох основних естетичних принципів. Перший принцип – демонстрація фізичної сили, спритності, фізичної краси людини, сміливості, мужності. Другий принцип – комічність, яка переходить у фарс, шарж, буфонаду, при цьому сатира клоуна повинна бути цілком правдивою, гострою і глибоко демократичною. Третій принцип циркового видовища – пантоміма і карнавал.

Види клоунади досить різноманітні. Одні клоуни виступають з веселими сценками, побудованими переважно на прийомах буфонади, інші спеціалізуються на виконанні сатиричного репертуару, треті – на комічній грі на інструментах, четверті будують свої номери за участю дресированих тварин. У цирку країн колишнього пострадянського простору існує п'ять різновидностей клоунських амплуа з їх характерними особливостями. Це клоуни буфонадні, клоуни-сатирики, музичні клоуни, клоуни дресирувальники, "ковёрные" (рос.), які часто-густо включають у свій репертуар буфонадні антре та сатиричні репризи.

Як художній прийом буфонада була відома ще з часів давньогрецького театру. Вона була центральною фігурою у виступах блазнів у епоху Середньовіччя та Відродження, у постановках Італійського театру масок. Запозичивши цей прийом, цирк надав йому свою специфічну форму. У цирковій буфонаді зовнішні риси клоуна, його дії і бутафорія обов'язково перебільшені. Термін "буфонада" прийнятий у всіх цирках світу як умовне визначення характеру клоунади. Буфонадна клоунада стала родоначальником акторського амплуа – клоун-буф. Білий і Рудий клоуни – основні персонажі буфонади, традиційні образи цирку. У сучасному цирку буфонада є однією з найміцніших, життєстійких форм давнього жанру. Невипадково буфонадну клоунаду називають класичною.

Характерною ознакою сатиричної клоунади є розігрування різноманітних сценок на широкі громадські теми. Але сатиричній клоунаді протипоказані прямолінійність, дидактика. Теми, які вона піднімає, повинні бути виражені засобами цирку: тут і гротескова ігрова сценка, і коротка реприза, і пародія, і сатиричний огляд.

Далекими пращури клоунів-музикантів є скоморохи – неодмінні учасники народних свят і гулянь. Музичні клоуни створили багато надзвичайних інструментів. Задля ексцентричного переосмислення звичайних речей вони завжди прагнули використовувати побутові предмети у якості музичних інструментів. У музичній клоунаді зазвичай зберігаються ті ж самі клоунські амплуа, що і в буфонадних антре, – Рудий і Білий. Обігравання інструментів є для музичних клоунів своєрідним прийомом, який сприяє розкриттю характеру персонажів. Основою успіху номерів цього типу є комедійно обдарований артист, який професіонально володіє багатьма інструментами.

Також скоморохи часто-густо використовували у своїх дійствах різноманітних тварин. Цю видовищну форму можна вважати праобразом клоунади, яка будується на участі в ній дресированих тварин. Пародії та інтермедії, в яких всі ролі виконують тварини, можливі у тих номерах, де є високий клас дресировки, яким клоун віртуозно володіє. Клоунські виступи з тваринами нерідко будуються на ігрових репризах, на розмовах клоуна з його підопічними, причому тварини немовби добре розуміють

артиста. Комічні сценки з тваринами давно вже перестали бути привілеєм клоунів-дресирувальників – вони увійшли у репертуар і тих виконавців, які не звертаються до клоунського образу.

І нарешті, є категорія клоунів, яких прийнято називати "ковёрными" (рос.). Так у цирку називають тих клоунів, які виступають у паузах між номерами, протягом усього дійства. Вони, як правило, включають у свій репертуар інтермедії, які містять всі основні прийоми та виразні засоби мистецтва клоунади. В їх клоунському арсеналі і пародія, і гротеск, і ексцентрика. "Ковёрный" – універсальний артист. Творче обличчя клоуна, його акторська індивідуальність визначається, безумовно, його репертуаром.

Тут доречно буде згадати про класичні номери клоунади, які граються "ковёрными" у цирку віками, тобто класичні для мистецтва цирку мандрівні сюжети, сценарії, лібрето, антре. Наприклад, використання бутафорського коня: клоун одягав на пояс каркас (у давнину – очеретяний), все це накривалося попоною, спереду прилаштовувалася голова коня, ззаду – хвіст. У такому вигляді клоун робив пародію на школу верхової їзди, танцював, виконував всілякі трюки. Трюк з бутафорським конем відомий з XVI століття. Але і всередині XX століття цю інтермедію, яка носила назву "Імпровізована кавалерія", з успіхом виконували Ю. Нікулін і В. Шуйдін. У репертуарі цих майстрів була і старовинна клоунада "Змія у відрі", яка завжди тримала циркову аудиторію. Можна також навести приклад відомої циркової класичної клоунади "Тут грати не можна", основу якої з небувалим успіхом виконував В. Полунін у своєму комедійному номері "Не можна!". А Л. Енгібаров на цю тему створив репризу "Скакалка". "Для кожного трюку я настирно шукаю сюжетне рішення, органічне моєму образу. Якось мені розповіли про стрибки через дитячу скакалку, лежачи на спині. Я відпрацював цей цікавий трюк. А от реприза довгий час не виходила: ніяк не міг придумати який-небудь інтересний прийом подачі стрибків... Нарешті, виник потрібний варіант" [3, 278].

Відомі майстри клоунади нагально радять молодим артистам не приступати одразу до створення нового репертуару, а пограти спочатку класику клоунади, засвоїти школу майстерності на цьому матеріалі, додаючи до нього власне бачення.

Пам’ятка-настанова майбутнім артистам клоунади: багатослів’я ворог клоуна; дія – запорука успіху; трюк – один з найдієвіших виразних засобів клоунади. І головне, що потрібно завжди пам’ятати, – сценічна хвилина дорівнюється астрономічній годині, вдало, своєчасно поставлена крапка – найкраща приправа клоунського дійства. Клоуну необхідно не забувати, що часто-густо він виступає тоді, коли зайняті своєю справою уніформісти. Його голос, рухи, ритм повинні відрізнятися від дій уніформістів. Тільки у цьому випадку коміка побачать на манежі. Реприза – родзинка клоуна. Реприза про злободенний факт, навіть дуже примітивний, більш цінна, чим ціле антре на відволікаючу тему. Створюючи свої репризи, майстер клоунади повинен досягати жанрової чистоти. Наприклад, виконуючи жонглерську репризу, не вставляти у неї акробатичні трюки і ефекту комізму добиватися прийомами відповідного жанру. Молодому артисту, який хоче спробувати свої сили у клоунській справі, потрібно кожен день розширювати свій світогляд, не замикатися у рамках професії. Клоунська професія, крім усього іншого, ще й важка професія, вона потребує від людини зразкової самодисципліни, крайньої напруги, духовних та фізичних сил.

Високий рівень художньо-творчої діяльності майстрів циркового мистецтва, родзинка артистичної індивідуальності кожного митця, існування чітких художніх прийомів, насиченої образності – це святкове оптимістичне дійство, яке спрямоване на досягнення стилістичної єдності всіх складових частин циркового видовища.

Література:

1. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка : учеб. пособие для училища циркового и эстрадного искусства и отделений режиссуры цирка театральных институтов ; 2-е изд., доп. / Зиновий Бонич Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 304 с., ил.
2. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк галазами влюбленного / Юрий Арсеньевич Дмитриев. – М. : Искусство, 1971. – 205 с.
3. Искусство клоунады [Дмитриев Ю., Славский Р., Ардов В., Благов Ю.] : под ред. М. Когана. – М. : Искусство, 1969. – 324 с.
4. Кузнецов Е. М. Цирк / Евгений Михайлович Кузнецов. – М. : Искусство, 1971. – 414 с.
5. Раугу Р. Д. Грим : учеб пособие для театральних учебных заведений ; 2-е изд., доп. / Р. Д. Раугу. – М.-Л. : Искусство, 1947. – 244 с., ил.
6. Славский Р. Е. Цирк нашого двора / Рудольф Евгеньевич Славский. –М. : Молодая гвардия, 1961. – 184 с., ил.

УДК 792.78

Ужвенко Наталія Яківна,
здобувачка Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

ШКОЛА "MIME PUR" ЕТЬЄНА ДЕКРУ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО АКТОРА

У статті досліджено умови створення в 30-х роках XX ст. європейської школи сучасної пантоміми "Mime pur" театральним діячем Франції Етьєном Декру.

Ключові слова: *Європа, школа, сучасна пантоміма.*

Conditions of creation in 30th years of XX century in European school contemporary pantomime "Mime pur" by theatrical representative of France Etienne Decroux.

Keywords: *Europe, school, contemporary pantomime.*

У виставах та в театральних школах, що почали створюватись на початку XX ст., видатні європейські театральні режисери (М. Рейнгардт, Ж. Копо, В. Мейєрхольд, О. Таїров, Л. Курбас та ін.) використовували пантоміму. Це сприяло тому, що в 30-х рр. XX ст. французький театральний діяч Етьєн Декру створив школу "Mime pur", яка згодом була визначена не тільки як класична школа сучасного мистецтва пантоміми "La mime", але й як система підготовки акторів сучасних театрів візуальних напрямків і форм.

Питанням, пов'язаним з мистецтвом пантоміми XX ст. століття, були присвячені роботи таких іноземних та вітчизняних авторів, як Е. Декру, Ж.-Л. Барро, О. Румнєв, Є. Кузнєцов, І. Рутберг, О. Маркова, В. Халізєв, Т. Смирнягіна, К. Чернозьомов, Ю. Бобошко, М. Шкарабан та ін. Метою цієї статті є аналіз умов, які сприяли створенню школи сучасної пантоміми "Mime pur" і викладення її основних базових принципів та прийомів.

Під час навчання в студії Ж. Копо Е. Декру особливо вразила унікальна учбова робота – результат вивчення пантоміми. Він побачив її в кінці 1923–24 навчального року у виконанні студійців старших курсів, і ця робота наштовхнула його в подальшому до роздумів та особистих висновків: "Це було надзвичайне видовище. Вистава була створена тільки із руху та звуку. Все йшло без жодного слова, без гриму, без костюмів, без спеціального освітлення, без реквізиту та декорацій. Дія розгорталась досить складно: години стискались в секунди, змінювались місця дії, дійовий простір. Перед нашими очима проходили битви та дні мирного життя, міста та моря. Актори дуже пластично переходили від образу до образу. Це все було не тільки зрозуміло – воно хвилювало, було наповнене виразністю і музикою" [4, 23]. Тоді Е. Декру побачив мистецьку акцію, створену на можливостях самого актора, без допомоги суміжників – драматурга, художника, композитора.

Способом гри цей показ принципово відрізнявся від вистав традиційної пантоміми, де інформація передавалась, як правило, за допомогою жестів рук та міміки обличчя, гриму, костюмів, декорацій, найчастіше з використанням танців, співів, текстів та акробатики.

Отримане враження допомогло Е. Декру сформувати висновок, що "театр – мистецтво актора". Реалізуючи цю думку на практиці, Е. Декру впродовж кількох десятиліть створював теоретично-практичне обґрунтування своєї системи "Mime pur", стверджуючи, що існуючий драматичний театр – "(…) це синтез різних мистецтв, і актор споконвіку існує в ньому, неначе у футлярі" [4, 33].

Олена Маркова відмічає, що до театральної школи Жака Копо, Етьєн Декру вступив у 25 років, маючи багатий життєвий досвід – він встиг попрацювати каменярем, муляром, санітаром, докером та ін., вступив, бо мав намір вдосконалитись у ораторському мистецтві, щоб далі будувати кар'єру політичного діяча, – захоплювався соціалістичними ідеями [4, 3]. Деякий час бажання зробити політичну кар'єру та захоплення театром конкурували між собою, але навчання розкрило неабиякі акторські здібності Е. Декру і поступово театральна діяльність повністю захопила його.

За описом Е. Декру, вправи для тренування тіла в школі-студії були досить незвичні для європейського театру того часу: "Міській гомін, звуки людських осель, шурхіт природи, крики тварин ми відтворювали не тільки голосом, а й руками та ногами" [4, 23]. На уроках студійці вчились виконувати різні фізичні дії – "людина відмахується від мухи, жінка душить гадалку, що її обманює", трудові процеси – "професійні жести ремісників та роботу механізмів" [4, 23]. Складнішими вправами на

© Ужвенко Н. Я., 2010

уроках в студії Е. Декру вважав етюди з "маскою". Якщо китайська маска мала конкретний вираз, то "маскою" у студії вважався великий шматок чистої марлі, що огортав обличчя: "(…) а тіло було оголене настільки, наскільки дозволяли правила пристойності" [4, 23]. Е. Декру пояснює, що оголеність в даному випадку сприяла максимальній свободі рухів та давала можливість спостерігати і досліджувати різноманітну роботу м'язів, слідкувати за виразним виконанням жестів та пластичним переходом від пози до пози: "Ми прагнули, щоб наші рухи нагадували уповільнену кінозйомку. Але якщо в кіно уповільнення охоплює фрагменти реальності, то ми старалися показати процес розвитку жесту, в якому концентрується безліч складових" [4, 23]. З "маскою" на обличчі вони розігрували невеличкі п'єси без слів, сценарій яких створювали тут же на уроці.

Пізніше, вже на репетиціях школи "Mime pur", Е. Декру та його учні продовжували виконувати вправи лише з пов'язкою на стегнах, хоч формальний момент оголення його вже мало цікавив, а більше "(…) хвилювала оголеність духовна, можливість зірвати "всі і всілякі маски", руйнування будь-якого виду броні, що приховувала людину". Він пояснював, що: "(…) саме під одягом приховують недоліки не тільки тіла, а й душі і думки. (…) "Оголена" людина має право вийти на сценічну площадку тільки в тому випадку, якщо їй дійсно є що сказати глядачам, (…) і вона одержима бажанням розповісти глядачам про своє страждання, і воно таке значне, що може облагородити зовнішність актора і без одягу" [4, 53].

В школі-студії Ж. Копо Е. Декру навчався лише в період з 1923 по 1924 рік, але інформації, набутих знань та вражень йому вистачило, щоб закласти фундамент подальшої особистої творчості. Вже в 1925 році Є. Декру оголосив творчий маніфест – "Моє визначення театру", де сформулював свої думки відносно реформи театру, що лягли в основу його подальшої творчої діяльності, яку він почав, керуючись гаслом "Театр – мистецтво актора". Він запропонував свій метод оновлення театру, який повинен був, за його думкою, реалізуватись на протязі 30-ти років, впродовж яких на сцені не повинно було б бути жодного іншого виду мистецтва, окрім акторського. В перші 10 років не дозволялось на сцені будувати ніякого підвищення, сходів, балконів. Актор вмів би переконувати глядача, що він знаходиться внизу, а його партнер нагорі, при цьому обидва знаходились би на одному рівні. До того ж, перші 20 років актор на сцені не повинен був вимовляти ні слова, а в наступні 5 років можна було використовувати тільки не артикульовані звуки. В останні 5 років можна було б ввести на сцені мову, але актори самі мали б імпровізувати текст. І тільки тоді "(…) інші види мистецтв будуть вводитись за умови, що вони будуть підпорядковані акторському мистецтву. Тільки тоді, коли актор стане істинним господарем своєї обителі" [4, 38]. О. Маркова у зв'язку з цим маніфестом підкреслює, що всю свою подальшу діяльність Е. Декру базував на переконанні, що мистецтво актора може бути таким же самодостатнім, як і всі інші мистецтва: "При цьому Декру зовсім не наполягав на тому, що після проведення такої експериментальної роботи слід назавжди запровадити в театрі тільки "чисті форми" акторського мистецтва, йшлося тільки про виявлення природних ресурсів актора як творчої одиниці театру; ресурсів, які на його думку, були далеко не використані або навіть свідомо залишались осторонь" [4, 7].

Саме під час навчання в студії і відбулась та найважливіша подія, що відіграла вирішальну роль в творчому житті і подальшій діяльності Е. Декру – він познайомився з ідеями Гордона Крега. Ці ідеї захопили Е. Декру, але він по-своєму оцінював ситуацію, яка виникла в результаті діяльності Г. Крега: "До початку нашого століття в мистецтві цивілізованого світу царював реалізм. Головними постатями театру залишались Станіславський та Антуан. Саме в цей момент Гордон Крег почав свій наступ на реалізм. Він намагався зрубити ще зелене дерево" [4, 24].

Характер революціонера, неабиякий темперамент та схильність до "діалектичного мислення" [7, 23], дозволили Е. Декру підхопити, переосмислити теоретичні роздуми Г. Крега і деякі з них втілити в конкретну практичну роботу. Керуючись бажанням вирішити протиріччя його теоретичних викладок , в яких Г. Крег, з одного боку, проголошує актора єдиним Творцем театру, а з іншого – пропонує замінити актора "надмаріонеткою" за недосконале володіння тілом, Е. Декру створює "суставно-м'язову" гімнастику – "Mime corporel", що стає основою пластичної підготовки актора по його системі "Mime pur".

Олена Маркова підкреслює, що доводити правоту своїх переконань Е. Декру довелось силою особистого прикладу. І перше, що він зробив – відмовився від успішної акторської кар'єри, незважаючи на вигідні пропозиції від ведучих режисерів Франції. "Серед режисерів, з якими він працював, були Жак Копо, Гастон Баті, Луї Жуве, Шарль Дюллен, Антонен Арто" [4, 6]. Друге – зайнявся педагогікою і відкрив клас "Mime pur" в школі-студії при театрі "Ательє", що ним керував тоді Шарль Дюллен.

"Театр – мистецтво актора" – таким було основне положення, яким весь час керувався Декру, а пафос цього твердження спрямовувався як проти традиційного принципу французької сцени ("театр

мистецтва слова"), так і проти формули Гастона Баті, яку він висказав у трактаті "Його величність слово" (1921), що театр – це синтез багатьох мистецтв – живопису, архітектури, музики і акторської майстерності [4, 37].

Як пише О. Маркова, він був впевнений, що пантоміма є сутністю базового способу гри актора, і перед тим, як виходити на синтетичні варіанти, актору потрібно засвоїти цю суть в чистому вигляді. Вона пояснює його думку так: "Позбавлений на першому етапі своєї творчості взаємодії з іншими мистецтвами, актор повинен, спираючись тільки на специфіку свого мистецтва (тобто дії, що передана рухом), навчитись самостійно створювати просторово-часові моделі, які є основним правилом для створення будь-якого художнього тексту. Одним словом, оволодіти навичками, якими володіють творці будь-яких інших мистецтв" [7, 35–36]. І саме тому, як вважає О. Маркова, його театральна школа отримала назву "Mime pur" – "наслідування в чистому вигляді", а девізом став шекспірівський парафраз "гола людина на голій сцені". Як приклад просторово-часової моделі О. Маркова наводить своєрідний бренд пантоміми - знайому багатьом за термінологією сучасної пантоміми просту "стильову вправу" – "крок на місці". Загальна суть "стильової вправи" визначається іншим радянським дослідником пантоміми І. Рутбергом таким чином: "Ціль "стильової вправи" – розробка знаку визначеного руху" [9, 13].

Узагальнюючи термін "стильові вправи", видатний французький актор-мім М. Марсо наповнює це "сухе" визначення наявністю психологічної дії: "Стильові вправи показують боротьбу людини з невидимими на сцені стихіями води, вітру, вогню, землі. Наприклад: ходьба проти вітру, переміщення людини під водою, перетягування канату. Стильові вправи сучасних мімів мають за основу граматику Етьєна Декру" [8, 16]. Ці вправи мають прямий зв'язок з "безпредметними" вправами в підготовці драматичного актора, але акцент вивчення в даному випадку падає не на "пам'ять фізичних дій" та імітацію дій – йдеться про тренування навичок художнього творення "знаків" простих побутових дій людини ("перетягування канату", "піднімання по сходах", "рубання дров" та ін.), що по мірі розроблення і фіксування в конкретній формі для використання в учбовому процесі та на сцені, отримують назву "стильові вправи". Треба підкреслити, що ретельне відпрацьовування класичних стильових вправ в процесі навчання по школі "Mime pur" дає можливість студійцям набути стійких навичок самостійного творення нових, необхідних саме для вирішення індивідуального завдання, стильових знаків. Це вміння вдосконалюється в подальший роботі майже до автоматичного фізичного використання, що дає можливість в поєднанні з акторською майстерністю створювати яскраві сценічні образи, емоційно наповнені та з визначеною психологічною дією.

Вміння складати нові стильові знаки і використовувати їх на практиці для актора-міма означає навчитися користуватись "граматикою" Е. Декру. Мистецтвознавець І. Рутберг з цього приводу зазначає: "Як тільки закономірності зрозумілі і засвоєні, список нових стильових вправ починає рости, методиці їх створення, виявляється, можна навчити. Навчити не експлуатувати уже найдене і те, що стало вже класикою, а, вивчивши класику, поставити перед собою нові, власні задачі і, користуючись зрозумілими закономірностями, спробувати їх вирішувати" [9, 16]. Мова йде про конкретну методику вивчення матеріалу, що є ознакою виникнення школи, а саме – школи "Mime pur", яка згодом ствердиться як метод пластичного виховання на певному етапі сучасного європейського драматичного актора, а вже більш поглиблено – актора-міма.

Створення та використання стильових вправ можна прослідкувати на прикладі тієї ж таки вправи "крок на місці". Моделюючи свою знамениту узагальнену схему кроку людини, Е. Декру спочатку спирався на визначені типологічні характеристики та можливості скелетно-м’язової системи людини, конструкції її апарату руху, незалежно від індивідуальності самої людини. При використанні ж цієї узагальненої схеми кроку актором в конкретному сценічному творі, вона вже видозмінюється під впливом фізичних можливостей та індивідуальних рис актора, а найголовніше, в залежності від психології створюваного образу та запропонованих обставин ролі. Якісно ці зміни можуть бути виявлені через збільшення або зменшення кроку, уповільнення або прискорення, використання різноманітних видів ритмічного малюнку та ін., в залежності від внутрішніх та зовнішніх характеристик образу. "Хода, часом, більше може розповісти про людину, ніж про те – куди вона йде" [4, 93]. Сам процес створення цього стильового знаку (пізніше – класичної стильової вправи) в співдружності з Е. Декру описує колишній учень, видатний французький актор і режисер Жан-Луї Барро в своїй книзі "Воспоминания для будущего": "(…) ми стали неначе спільниками в пошуках нової пантоміми. (…) Я імпровізував, а він відбирав, класифікував, запам’ятовував, відкидав. І ми починали все спочатку. Так на розрахунок знаменитого кроку на місці у нас пішло три тижні: втрата рівноваги, противага, дихання, ізоляція енергії… Завдяки Декру я відкрив для себе безмежний світ м’язів тіла людини. Його нюанси. Його алхімію. Ми почали розробляти нове сольфеджіо жестів" [3, 119].

Найвищим щаблем у створенні художніх сценічних "знаків" є складні просторово-часові моделі, відмінні від простих за технологією створення. Вони більш змістовні, а тому і набагато складніші за рахунок використання в них жестів та дій, більш відірваних вже від простої конкретики, і таких, за допомогою яких можна було б характеризувати абстрактні поняття – "війна", "мрія", "любов" та ін.. Вони можуть складатися з різної кількості окремих "стильових вправ", переростаючи в "стильові етюди" [9, 13], а за основу, що поєднує, мають виразне індивідуальне бачення творця, що в результаті і створює його художній почерк.

Треба зазначити, що при залученні в процес створення складних стильових знаків суміжних виразних засобів – музики, світла, предметів, звуків – можна створити, так би мовити, об'ємну просторово-часову модель – своєрідний "режисерський" стильовий знак.

Цікавий приклад створення такої моделі саме на використанні кроку на місці – як базового пластичного елементу – в поєднанні з іншими виразними засобами та сценічними ефектами ми знаходимо в книзі видатного українського театрознавця Ю. Бобошко. Розповідаючи про досягнення театру "Березіль", він наводить приклади "ряду дотепних образів-перетворень", що були створені в кількох виставах, в тому числі і в опереті А. Саллівена та У. Джілберта "Мікадо" (режисер В. Інкіжинов): " (…) з легкої руки Курбаса, що підключився до випуску вистави, (…) принц Нанкі-Пу, залишаючи рідну оселю і співаючи прощальну арію, "йшов", переставляючи ноги і залишаючись на місці. А в цей час у глибині сцени хитався величезний маятник, з кожним рухом на мить закриваючи зображення оселі принца. Раз у раз, з кожним відрухом маятника, будиночок зменшувався, віддалявся, поки не зникав зовсім" [2, 129]. Навіть не знаючи, про що співається в арії, саме з побудови "образу-перетворення" можна зрозуміти, що людина залишає надовго свій дім. Як бачимо, побудова цього "режисерського" знаку, в основі якого був крок на місці (такий, яким його використовували режисери того часу – без обробки школою "Mime pur"), створювалась за рахунок фізичної дії актора та з використанням допоміжних виразні засобів, таких як світло, предмети, музика тощо.

Юрій Бобошко писав: "Курбас мріє про такі лаконічні мистецькі знаки, які збуджували б у глядача глибокі емоції, подібно до того, коли машиніст паровоза одним легким рухом важеля приводить у дію велетенську енергію своєї машини" [2, 106]. Пошуки знакових театральних систем відбувались в той період на всьому сценічному просторі Європи, і цей приклад може бути одним із доказів того, що українські театральні діячі не залишались осторонь цього процесу.

Повертаючись до розробок Е. Декру, треба зауважити, що вже в цій, одній з перших стильових вправ, намітився основний базовий принцип школи "Mime pur" – принцип "ідентифікації", що означає ототожнення актора з тими персонажами, який він на даний момент грає. Актор-мім має володіти кількома видами ідентифікації – "повною", "частковою", "опосередкованою" та "колективною" [4, 10], на відміну від актора будь-якого драматичного театру, який користується тільки "повною" ідентифікацією при "втіленні в образ", іншими словами, він має ідентифікуватись зі сценічним персонажем для того, щоб зажити з ним спільним життям, наповнитись його почуттями і його філософією.

Потреба в розширенні видів ідентифікації виникла тому, як вважає О. Маркова, що "(…) Декру надзвичайно ускладнив завдання актора, який звик (і внутрішньо, і зовнішньо) грати, в основному, людей, ускладнив тим, що запропонував зіграти весь світ в будь-яких його проявах, як в живих, так і неживих, обмежуючи при цьому засоби акторської виразності одними лиш рухами" [4, 8]. Одним словом, Е. Декру запропонував розширити можливості актора настільки, щоб він міг зіграти не тільки людину, але й предмети, стихії, все те, що прийнято називати реальною дійсністю. В цьому варіанті була можливість повернутися до першоджерел театру Древньої Греції, де pantomimos – "той, хто імітує все". А за рахунок опанування всіх принципів ідентифікації (підвищення рівня акторських технологій) та пластичних вправ "Mime corporel" з'явилась можливість створювати достовірну ілюзію замість імітації – простого наслідування побутового жесту, що ним користувались давньогрецькі актори-міми.

Треба підкреслити і той важливий факт, що при використанні різних видів ідентифікації, незважаючи на різноманітність, момент, так би мовити, "внутрішньої" ідентифікації передував "зовнішній".

Етьєн Декру, пише О. Маркова, не втомлювався підкреслювати, що в порівнянні з традиційним драматичним актором, який користується тільки однією формою ідентифікації, яка дає можливість створювати на сцені тільки образ людини, "(…) актор, який володіє "mime pur", володіє набагато більшими можливостями. Саме вони і дозволяють йому бути самостійним, незалежним від допомоги інших мистецтв в своїй творчості" [4, 10]. Він відчуває, що "Недостатньо тілу зображувати тільки себе. Завтра це стане цілковито ясно" [4, 79].

Принципи та прийоми школи "Mime pur", відкриті разом з Е. Декру, Ж.-Л. Барро вперше використав в своїй першій режисерській роботі – "Довкола матері" (за романом В. Фолкнера "Коли я

помираю"), яку він показав в театрі "Ательє" в 1935 році. Зацікавила ця п'єса Ж.-Л. Барро тим, що драматична дія в ній продовжується дві години, а діалогу, в цілому, тільки на тридцять хвилин. Багато епізодів були вирішені технікою "Mime pur". Ж.-Л. Барро пише, що вистава приймалась далеко не всіма, але для артистичних і інтелектуальних кіл Парижу стала відкриттям: "Всі заговорили про народження нового мистецтва" [4, 7]. Були на виставі і видатні французькі режисери – Луї Жуве і Антонен Арто, який напише в своїй книзі: " Саме там, в цій святій атмосфері, Жан-Луі Барро імпровізує рухи дикого коня, і ми раптово переживаємо потрясіння, побачивши, що він обернувся на цього коня. Його вистава підтверджує вплив жесту, що заворожує, він переможно доводить важливість жесту і руху у просторі. Він наділяє театральну перспективу тією значимістю, яку їй не бажано більше губити" [1, 155]. Саме цю сцену "з конем" згодом Ж.-Л. Барро переробить на знаменитий номер - "Вершник, який приборкує коня", за допомогою якого в своїх гастрольних виступах буде наглядно демонструвати можливості "La mime". Луї Жуве висловить свою оцінку інакше: "Я бачу, яка дистанція розділяє два покоління. Все, що в часи Старої голуб'ятні ми сформулювали в своїй голові, тепер у вас в крові" [3, 136].

З самого початку роботи над своєю системою Е. Декру відчував значний опір як театрального загалу в цілому, так і окремих театральних діячів. О. Маркова в своїй книзі цитує такий вислів: "Коли Декру намагається відокремити від драматичного мистецтва мистецтво міму та піднести останнє в ранг самостійного мистецтва, він виказує зневагу вищій формі мистецтва заради нижчої" [6, 51]. Так висловився відомий французький режисер Гастон Баті, у якого Е. Декру вдало дебютував як актор в 1925 році. Але всупереч думці колег, Е. Декру продовжував свої творчі пошуки, результати яких призвели до кардинальних змін в мистецькому світі Європи, привернувши увагу митців до фізичних можливостей актора, відкривши режисерам шлях до їх використання на шляху до максимальної образності вистав. Активна робота в цьому напрямку з часом дала свої наслідки: "Сміливе рішення проблеми пластичної образності спостерігається у французькому післявоєнному театрі. Турбота про пластичну відпрацьованість вистави хвилює видатних французьких майстрів драматичної сцени. Починаючи з Ж. Копо, Ш. Дюлена, Ж. Вілара, включаючи Ж.-Л. Барро і Р. Планшона, виняткову увагу режисура приділяє органічному поєднанню ідейно-словесної матерії з пластичною виразністю вистави" [5, 110].

А завдяки насиченій гастрольній діяльності в другій половині XX ст. Жан-Луі Барро та Марселя Марсо - найбільш визначних учнів Етьєна Декру- які по різному використали надбання школи "Mime pur" у своїй акторській практиці, світ театру дізнався про можливість реалізації на практиці теорії заснованої Е. Декру школи.

З 1949 року Е. Декру, крім викладання в своїй приватній школі, сконцентрував свою увагу на майстер-класах в театральних школах Європи та Америки, виконуючи, як зауважує О. Маркова "(…) кропітку, без жодного зовнішнього блиску, роботу, що проходить в стінах "класу", з виховання драматичного актора в дусі створеної ним системи" [4, 19], і не полишав її майже до останнього дня свого життя.

Підсумовуючи, треба визначити, що система "Mime pur" Е. Декру – це відкрита система, це тільки початок, перший етап наукового дослідження в сфері технологій акторської майстерності (який безпосередньо стосується і мистецтва пантоміми), який потребує подальших розробок. Цей момент підкреслює і колишня учениця Е. Декру Кері Меголіс (художній керівник "Magolis Brown adaptor" США): "Я дуже вдячна Декру за його незвичайну роботу тіла і за роки, які він присвятив дослідженням. В той час, коли ми як теперішні і майбутні актори маємо реальну користь з цих зусиль, було б несправедливо по відношенню до Декру і, що більш важливо, до самої артистичної форми, вважати цю роботу закінченою доктриною" [10, 11].

Його система, пропонуючи методику психофізичної підготовки сучасного драматичного актора, склалась і як професійна школа для театрів різноманітних візуальних сценічних напрямків мистецтва, включаючи в себе крім спеціальних вправ, вправи з основ режисури, унікальний клас драматичної імпровізації, а також клас пластичної підготовки "Mime corporel", що дав можливість для створення ще одного напрямку пантоміми – "Тілесної міми".

Е. Декру було вже за 90 років, коли він отримав травму і опинився в зовсім безпомічному стані. Тоді був створений фонд його підтримки: "Вперше опублікований список учнів та послідовників Декру викликав потрясіння: слідом за Жаном-Луі Барро і Марселем Марсо стояли імена Джорджо Стрелера, Аріани Мнушкіної, Ежи Гротовського, Пітера Брука, Даріо Фо, Мориса Бежара і багатьохбагатьох інших, чия творчість визначила розвиток світового театру другої половини XX століття" [7, 11].

Література:

1. Арто Антонен. Театр и его двойник. Театр Серафима / Антонен Арто ; [пер. з франц., комм. С.А. Исаева]. – М. : Мартис, 1993. – 192 с., 16 ил.
2. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Юрій Миколайович Бобошко. – К. : Мистецтво, 1987. – 198 с.
3. Барро Жан-Луи. Воспоминания для будущого / Жан-Луи Барро; [пер.с фр. Л. Завьяловой]. – М. : Искусство, 1979. – 391 с., 32 л. ил.
4. Декру Этьен. Слово о миме / Этьен Декру ; [пер. с фр. В.Соловьева и Е. Марковой]. – Архангельськ : Правда Севера, 1992. – 128 с.
5. Зарубежное театральное искусство XX века. Взаимоотношения театра и литературы : [сб.науч.трудов / науч. ред. Левбарг Л.А. и др.]. – Л. : ЛГИТМиК, 1981. – 133 с.
6. Маркова Елена. Современная зарубежная пантомима. La mime. / Елена Викторовна Маркова. – М. : Искусство, 1985. – 191 с. – 15 л. ил.
7. Маркова Елена. Этьен Декру. Теория и школа "MIME PUR" / Елена Викторовна Маркова. – СПб. : Гос. акад. театр. ис-ва, 2008. – 223 с.
8. Марсо Марсель. Искусство пантомимы / Марсель Марсо ; пер. с нем. Н. Соловьевой // Советский цирк. – 1961. – №5. – С. 16–18.
9. Рутберг И. Г. Искусство пантомимы . Пантомима как форма театра / Илья Григорьевич Рутберг. – М. : Всесоюзн. ин-т повыш. квалиф. раб. культуры, 1989. – 125 с.
10. Magolis Kari. The artists soul, the spectators vind / Kari Magolis // State of mime. European Mime Federation. – 1993. – № 0. – P. 10–11.

С Т У Д Е Н Т С Ь К І С Т У Д І Ї

УДК 793.31(477)

Вадясова Наталія Вікторівна,
магістрант Інституту мистецтв
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ МИРОСЛАВА ВАНТУХА

У статті розглядається життєвий і творчий шлях видатного українського митця Мирослава Михайловича Вантуха, його становлення та творчі здобутки, вагомість внеску в розвиток та пропаганду української народної хореографії, діяльність зі збереження спадщини П. Вірського.

Ключові слова: *Мирослав Михайлович Вантух, українська народна хореографія, ансамбль ім. П. Вірського, хореографічна школа.*

This article examines the life and creative path of the prominent Ukrainian artist M.M. Vantukh, his growth and creative achievements, the value of his contribution to develop and promote Ukrainian folk choreography, and his efforts to preserve important works by P. Virskey.

Keywords: *Miroslav Vantukh, ukrainian folk choreography, ensemble by the name of P. Virskey, shool of choreography.*

Народний танок – це не просто рухи-веселощі під музику, в ньому закодований генотип людського співтовариства, якому притаманна дивовижна неповторність, своєрідність.
(М. Вантух)

В період сучасного державотворення виникають потреби у переосмисленні національних, моральних, гуманістичних цінностей українського народу. Під впливом масового наступу зарубіжних і вітчизняних жанрів і стилів сучасного танцю (джаз, модерн, фанк, хіп-хоп, брейк-данс) виникає потреба в подальшому збереженні й розвитку української народної хореографії як унікального феномена української ментальності, що слугуватиме основою у вихованні молоді засобами народної хореографії, формуванні національної свідомості й удосконаленні професійної хореографічної освіти.

Глобалізація суспільного розвитку та світові інтеграційні процеси актуалізують значення національної традиційної культури, збереження національної сутності українського народу, тому виникає інтерес до сучасних митців. Значну роль в збереженні, розвитку та пропаганді української культури як в Україні, так і за кордоном, відіграє творча постать Мирослава Михайловича Вантуха, видатного митця, хореографа-постановника, завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Героя України, Народного артиста України і Росії, Лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка, генерального директора і художнього керівника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, голови НХСУ, професора, академіка АМУ, Голови Всеукраїнської координаційної ради з питань дитячої народної хореографії.

Дбаючи про майбутнє славетного колективу, М. Вантух створив при ансамблі хореографічну школу, де навчається понад 250 обдарованих дітей, він є автором 25 методичних розробок з питань хореографії.

Творчі здобутки М. Вантуха піднесли його до рівня провідних майстрів національної української хореографії. Він поставив танці в операх "Катерина" М. Аркаса, "Назар Стодоля" К. Данькевича, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського у Львівському АТОБ. До золотого фонду ансамблю належать створені ним оригінальні хореографічні композиції: "Український танець з бубнами", "В мирі та злагоді", "Україно, моя Україно", український ліричний "Літа молоді", "Циганський танець", "Карпати", "Волинська полька", "Гуцулка" та інші, що поновили репертуар ансамблю.

© Вадясова Н. В., 2010

Доцільність звернення до мистецької особистості М. Вантуха зумовлено вагомістю його внеску в розвиток, пропаганду української народної хореографії та збереження спадщини П. Вірського, в піднесення громадянського й патріотичного виховання молоді засобами народної хореографії.

У ході наукового пошуку, огляду першоджерел було виявлено, що творчість М. Вантуха висвітлено і проаналізовано недостатньо. Головними джерелами дослідження творчості митця стали: фонди Центрального державного архіва-музею літератури і мистецтв України, біобібліографічний довідник В. Туркевича "Хореографічне мистецтво України у персоналіях", Енциклопедія сучасної України, біографічний довідник О. Колоска "Майстри народно-сценічного танцю", українська преса та зарубіжна періодика, фільм до 70-річчя М. Вантуха "Ансамбль №1 в світі" (2008 р.) режисера Першого національного каналу Т. Міленіної, два фільми про М. Вантуха "Обраний" (2009 р.) режисера каналу "Культура" Ж. Бебешко, особисте спілкування автора статті з маестро.

Мирослав Вантух належить до покоління українців, мистецькі погляди та світогляд яких формувалися в складний для України період. Він народився 18 січня 1939 р. в селі Великосілки, Кам'янко-Бузького району Львівської області. Село було засноване польським магнатом і називалось Желихів, зараз – Великосілки. Ще в дитинстві судилося Мирославу стати свідком багатьох драматичних подій: бомбардування, гарматної канонади, рятування в лісі, початку так званої колективізації в селі, сліз односельчан.

У 1946 р. М. Вантух пішов в перший клас великосільської середньої школи Кам'янко-Бузького району. Навчаючись в школі, Мирослав відчув любов до мистецтва, до пісні; він добре навчався, гарно співав. Радянська влада активно підтримувала художню самодіяльність, тому в школі був хор хлопчиків, хор дівчаток, змішаний хор, хор вчителів, самодіяльний театр, танцювальний гурток. Вчителі залучали учнів до участі в театрі, де ставили "Катерину", "Назара Стодолю" Т. Шевченка, "Наталку Полтавку" І. Котляревського і т.п. Щороку проводились шкільні олімпіади, де школа займала перші місця в районі, навіть області. Директор школи Марія Іванівна Гросу та її чоловік Михайло Іванович, вчитель математики, любили мистецтво, тому підтримували творчі прояви. Саме школа навчала певної духовної культури.

В селі не було телебачення, палаців культури. Із засобів масової інформації був репродуктор, який висів на стовпі, через нього й отримували всю інформацію. "Нас вели в життя школа й церква. Парубками і дівчатами збиралися на околиці села, де я жив з батьками, поруч стояла в огорожі фігурка Ісуса Христа і росла величезна липа, яка захищала від дощу. Там ми співали до півночі в три-чотири голоси. Я до сьогодні пам'ятаю понад сто пісень", – згадує М. Вантух [8]. Зими були дуже холодними – мороз під тридцять градусів. В школі писали на грифельних дошках, бо чорнило на морозі замерзало.

Батько, Михайло Костянтинович, був поважною людиною на селі, вмів господарювати, торгувати, шив чоботи, виходив в поле, коли ще сонце не встало, а повертався, коли сонце вже зайшло, допомагав хворим – возив до Львову на лікування. Був учасником ІІ Світової війни, прийшов інвалідом. Батько дуже хотів бачити сина офіцером української армії і, мабуть, й гадки не мав, що він у житті обере зовсім інший професійний шлях – мистецтво замість мундира.

Мати, Марія Михайлівна, гарно співала, мала хороше сопрано, була доброю, чуйною, м'якою за характером, дуже уважною, сердечною, жінкою-трудівницею, працювала в колгоспі.

У 1946 р. помер батько. Мирослав залишився з матір'ю та старшою сестрою, щоб якось протриматися, пішов підробляти до колгоспу. За день роботи дітям платили півтрудодня – тобто двісті п'ятдесят грамів пшениці. Доводилося стояти біля молотарки, пізньої осені скорцюбленими від холоду руками збирати буряки і подавати важкі намоклі снопи на підводу чи машину. Щоб полегшити родинне існування, Мирослав вирішив поступати до фабрично-заводського училища, бо там і годували, і форму давали. Але вчитися його не взяли ані на токаря, ані на фрезерувальника, "мабуть, боялися, що я знепритомнію за тим верстатом", – згадував М. Вантух [4].

Щоб вчитися в старших класах, доводилося платити. Але цю, наче й невелику суму, в сімейному бюджеті було складно виділити навіть на одного, тому старша сестра Ганна пішла працювати в колгосп, щоб брат мав змогу закінчити школу. Коли Мирослав Вантух перейшов до десятого класу 1956 р., померла мати, і юний Мирослав з сестрою залишаються круглими сиротами.

Напевно, не раз Мирославу потрібна була мудра батьківська порада. Але з дитинства він мусив усього досягати власним розумом і працею. Свій перший танець, білоруську "лявониху", він виконав на маленькій сцені актової зали у сільській школі. Фігури не відразу вдавалися, і хлопчикові доводилось довго відпрацьовувати кожне па. Вже тоді народилася мрія зробити танець професією.

Після закінчення школи, в 1956 р., М. Вантух вирішив вступити до Львівського технікуму підготовки культосвітніх працівників. В технікумі діяли три факультети: режисерський, диригентсько-хоровий та музичний. На попередньому прослухованні хормейстер-викладач Степан Іванович Проко-

пяк виявив високий рівень вокальних даних Мирослава і спочатку направив його в спецгрупу особливо талановитих дітей. Але ситуація змінилась: на вступних іспитах завідуючий навчальною частиною режисерського факультету почув, як Мирослав читав уривок з "Тараса Бульби" М. Гоголя (ще в школі хлопець декламував вірші, читав прозу і мав дипломи, грамоти), і вирішив забрати його до себе.

Два місяці він навчався на режисерському факультеті. Та одного разу на перерві знов зустрів у коридорі хормейстера Степана Івановича. Той, здивований, що М. Вантух, маючи такі вокальні дані, навчається на режисерському факультеті, взяв юнака за руку і привів в учительську, де запропонував заспівати. Виконання пісні "Реве та стогне Дніпр широкий" визначило поворот у подальшому навчанні Мирослава. Він був переведений на диригентсько-хоровий факультет, який і закінчив у 1958 р. "До нинішнього дня це мені дуже допомагає, я знаю і розумію музику, маю відмінний слух, сам навіть виступав як співак, мені радили поступати в консерваторію, але танець переміг, так сталося", – згадує М. Вантух [8]. На диригентсько-хоровому факультеті він опанував і гру на баяні.

По закінченню Львівського технікуму підготовки культосвітніх працівників, М. Вантух набув кваліфікацію організатора-методиста клубної роботи за спеціальністю "клубна справа".

У 1958 р. при Львівському технікумі відкрились шестимісячні постійно діючі курси підготовки керівників танцювальних колективів. М. Вантух закінчив ці курси і здобув спеціальність керівника самодіяльного танцювального колективу. Його залишили викладати український танець, історію костюму, звичаїв, традицій, обрядів. Так розпочалося професійне становлення видатного митця, хореографа-постановника М. Вантуха.

З 1958 по 1961 р. була служба в Прикарпатському військовому окрузі, спочатку в учбовій роті, пізніше – в музичному взводі. В армії створили ансамбль пісні і танцю, де М. Вантух керував хором та танцювальною групою. Одночасно він працював керівником танцювального колективу в Рава-Руському дитячому будинку для сиріт. Обидва колективи були відзначені багатьма нагородами, як військовими, так і Міністерства освіти. Під кінець служби Мирослав Михайлович поставив танець "Солдатський перепляс".

Після служби в армії, у 1961 р., М. Вантух повернувся в училище, працював там півроку, далі танцював з партнеркою в філармонії, на естраді. Танцювали на машинах, в сільських клубах, будинках культури. Після одного з таких виступів, травмував коліно і півроку не міг танцювати. Працював репетитором танцювального колективу при Палаці культури ім. Ю. Гагаріна.

У 1964 р. у М. Вантуха виникла ідея створити свій колектив "Юність", який згодом стає заслуженим колективом України, відомим не лише в Радянському Союзі, а й далеко за його межами. Як художній керівник ансамблю, Мирослав Михайлович поєднував роботу баяніста-концертмейстера, педагога-балетмейстера, репетитора, створював ескізи костюмів, які потім майстри шили для колективу. Було зроблено три різні програми: українські танці, танці СРСР, танці народів світу. Це був цікавий період творчості. Колектив побував у 30 країнах світу. В Італії у 1967 році ансамбль "Юність" серед 36 країн світу отримав Гран-прі, в Радянському Союзі на шести конкурсах – шість золотих медалей. М. Вантуха часто запрошували головним балетмейстером на урядові концерти – це стимулювало до зростання творчої особистості.

У 1969 р. ансамбль "Юність" побував в Королівстві Данія. Ці гастролі пройшли дуже успішно, про що писала датська та радянська преса, зокрема газета "Правда". Після гастролей відбулася зустріч з першим секретарем Львівського обкому Віктором Федоровичем Добриком, який, враховуючи творчі та організаторські здібності М. Вантуха, рекомендував його на навчання у Вищій партійній школі. Тож з 1972 р. по 1977 р. Мирослав Михайлович вчиться та здобуває вищу освіту з правом викладати гуманітарні дисципліни в вищих навчальних закладах.

Як керівник колективу "Юність" Мирослав Михайлович читав лекції і проводив семінари з народно-сценічного танцю, історії костюму, народних звичаїв, та обрядів в Америці, Канаді, Франції; викладав в Перемишлі, Ярославлі, Жашкові, Кракові, Любліні, Лодзі. В хореографічних колективах різних країн М. Вантух створював постановки, які мали великий успіх на міжнародних конкурсах.

Перше знайомство Мирослава Вантуха з Павлом Вірським відбулося на концерті 1956 р. в Києві. Він тоді ще був студентом першого курсу Львівського технікуму підготовки культосвітніх працівників.

У 1964 р., коли колектив П. Вірського виступав у Львові в Палаці культури ім. Ю. Гагаріна, маестро побував на репетиції у Мирослава Вантуха, йому показали чотири номери. П. Вірський похвалив, але дав рекомендації працювати над культурою танцю. "Після тієї зустрічі я себе почував так, немов у мене за плечима виросли крила", - згадує М. Вантух [10].

Наступна зустріч відбулася в 1967 р. на конкурсі присвяченому 50-річчю СРСР, який проходив у Жовтневому палаці (нині Міжнародний центр культури та мистецтв), де П. Вірський був головою журі.

В конкурсі брали участь двадцять п’ять областей України. Мирослав Михайлович разом зі своїм колективом "Юність" був учасником цього конкурсу. Після концерту, за кавою, П. Вірський порадив танцювати і розвивати український танець і запропонував: "При потребі приїжджай до мене, я тобі допоможу" [8].

За допомогою Мирослав Михайлович не звернувся, але скористався порадою і на наступний конкурс показав танець "Український привітальний". П. Вірський високо оцінив роботу. В перерві, в фойє, серед знаних балетмейстерів, він побачив М. Вантуха, підізвав його, поклав руку на плече і сказав присутнім: "Ось ви всі плясуни, ви – пляшете, а він танцює. Вчиться у нього культурі танцю" [8]. Це була похвала найвищої ваги і ґатунку. У журналі "Соціалістична культура" П. Вірській написав оглядову статтю на адресу колективу та його керівника. Це була схвальна рецензія, що називалась "Завжди в путі": "Львівським колективом "Юність" керує зовсім молодий, але дуже талановитий хореограф. На всіх його роботах лежить печатка високої хореографічної культури, він професіонально, грамотно виховує своїх вихованців" [8].

Остання їх зустріч відбулася у 1973 р. Вони багато спілкувалися, М. Вантух бував у П. Вірського вдома і не думав, що доведеться продовжувати справу Павла Павловича. Знайомство з П. Вірським вплинуло на подальше формування і становлення світоглядних позицій, усвідомлення своєї національної приналежності, на майбутню творчу спрямованість.

Проводячи активну балетмейстерську роботу, М. Вантух не забував і про постійне підвищення власної кваліфікації. Весь цей час він удосконалював свій професіоналізм. По направленню Державних курсів підготовки керівників танцювальних колективів проходив стажування в Москві в ансамблі Мойсеєва, у Великому театрі відвідував уроки класичного танцю солістів театру Ліепи, Плісецької, Васильєва, Максимової, які проводив Народний артист Радянського Союзу А. Мессерер.

Аналіз творчого шляху М. Вантуха свідчить, що його педагогічний талант розвивався у нерозривній єдності з його громадянською позицією й утверджувався в діяльності керівника колективу художньої самодіяльності. В ансамблі "Юність" відбулося його становлення як педагога, хореографа-постановника, митця, умілого організатора, видатного дослідника народного мистецтва.

Після смерті П. Вірського у 1975 р. славнозвісному ансамблю був потрібен новий керівник. Такі питання тоді вирішувалися на рівні ЦК компартії, і там зупинилися на кандидатурі М. Вантуха. Тодішній міністр культури Романовський викликав Мирослава Михайловича до Києва і запропонував очолити державний колектив.

Мирослав Вантух відмовився від високої посади і повернувся до рідного Львова. Там чекали родина, друзі та улюблений колектив. "Я був у розпачі, бо "Юність" я створив своїм серцем. Зі своїми вихованцями я разом вчився, з колективом зростав, у ньому став наймолодшим Заслуженим діячем в Україні – у 28 років, в 1977 р., отримав звання Народного артиста. Був депутатом Львівської міськради і заступником голови комісії по культурі. Одне слово, я досить добре у Львові почувався, та й матеріально не бідував. Я не хотів їхати" [8].

Мирослав Вантух і далі працював у Львові в "Юності", а в Києві знову шукали кандидатуру на посаду керівника ансамблю ім.П. Вірського. Охочих було багато, та після Павла Павловича знайти гідного було не так просто. Колектив за короткий час змінив кількох керівників і пережив тоді не найкращі часи. У цей період академічний ансамбль, який вже встиг не один раз об’їхати світ, майже нікуди не виїжджав. Колектив, який П. Вірський підняв на світовий рівень, деградував на очах. І у 1980 р. очолити ансамбль знову запропонували Мирославу Михайловичу.

Отже, з 1980 р. М. Вантух є генеральним директором і художнім керівником Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Розпочався новий період в творчому житті видатного митця, талановитого хореографа, продовжувача традицій П. Вірського. В ансамблі Мирослав Михайлович дуже хотів зробити все, що було в його силах. Він приходив на роботу о восьмій, одягав репетиційну форму і працював сам біля станка. О десятій починалась репетиція з артистами. Власний життєвий досвід навчив: праця долає всі перешкоди.

Створена П. Вірським в 1962 р. хореографічна студія давала змогу виховувати артистів для колективу. До студії приймали підготовлених юнаків і дівчат з професійних та самодіяльних колективів. В Радянському Союзі це були блискучі колективи, та за роки незалежності все розвалилося, зникли навіть такі чудові заслужені колективи, як "Ятрань" під керівництвом А. Кривохижі у Києві, "Галичина" у Львові, "Суднобудівник" у Миколаєві. Прилив кадрів до студії вичерпувався, а за два роки молодь не навчити. Після падіння "залізної завіси" артистів ансамблю почав "розбирати" закордон, бо вони були найкращими у світі за технікою, культурою, вишкалом. Колектив втратив понад двісті танцюристів. Для керівника ансамблю М. Вантуха цей період був дуже тяжким, адже щоб підготувати професійного танцівника потрібно мінімум п’ятнадцять років. Було втрачено понад два склади першокласних артистів.

Мирослав Михайлович зрозумів, що потрібно самому готувати кадри для ансамблю. Так у 1992 р., разом з дружиною, Народною артисткою України Валентиною Вантух, він створив дитячу хореографічну школу при Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. П. Вірського.

Основною метою школи є пошук, навчання і виховання обдарованих дітей, які згодом зможуть стати справжніми майстрами сцени і поповнити не тільки свій уславлений колектив, а й інші професійні хореографічні колективи України. В хореографічній школі вихованців навчають не тільки професійно, а й духовно, культивують естетику, любов до свого народу й землі. Для реалізації цього задуму М. Вантух і директор школи В. Вантух розробили цікаву навчальну програму.

Було сформовано педагогічний колектив, до якого увійшли такі відомі педагоги, провідні балетмейстери-постановники України, як: Народна артистка України В. Вантух – директор; художній керівник, балетмейстер-постановник, Заслужений працівник культури України Л. Антонічева – класичний танець; Заслужений артист України І. Кирилюк – педагог українського танцю; Заслужений артист України Е. Гатицький – викладач класичного танцю; Заслужений артист України В. Коломеєць – техніка танцю; Заслужена артистка України М. Чеберко – викладач початкових класів.

У школі дітей професійно навчають класичному і народно-сценічному танцю, музичній грамоті, створюють умови для глибокого вивчення теорії і практики української народної хореографії. Валентина Вантух як глибокий знавець Української народної хореографії, в минулому прекрасна танцівниця, а сьогодні – високопрофесійний педагог, робить все для процвітання школи. Висока виконавська майстерність, художня завершеність кожного танцю, барвиста палітра костюмів – складова успіху юних артистів. За ці роки обдаровані вихованці школи разом з артистами ансамблю ім. П. Вірського побували з концертами у Франції, Італії, Бельгії, Люксембурзі, Іспанії, Данії та інших країнах світу, де їхні виступи були високо оцінені спеціалістами, критиками та глядачами.

Рене Сірвін у французькій газеті "Ля Фігаро" писав: "…Здається, що пік досконалості і віртуозності вже досягнуто, але ансамбль ім. П. Вірського, яким на теперішній час керує Мирослав Вантух, приготував для нас нові сюрпризи, і поява у двох заключних танцях 24 хлопчиків і дівчаток у віці 6 до 10 років – один із найчарівних з них. Ці учні хореографічної школи танцюють як дорослі і виконують ті ж самі віртуозні оберти на високому професійному рівні. Неможливо стримати емоції, споглядаючи чистоту, граціозність і талант!" [1]

Учні школи за виконання танців у постановці фундатора школи М. Вантуха та директора, художнього керівника В. Вантух стали переможцями та лауреатами багатьох вітчизняних і міжнародних фестивалів і конкурсів з народної дитячої хореографії. Юні виконавці стали Лауреатами телевізійного фестивалю "Браво-бравісимо, діти-вундеркінди" в місті Кремола (Італія, 1996 р.), дитячого фестивалю "Золота осінь Славутича" (Україна, 1997 р.), телевізійного фестивалю "Діти-зірки – дітям планети" (Амстердам, Голландія, 1997 р.); V Міжнародного дитячого фестивалю народної хореографії "Барвінкове кружало" (Вінниця 2010 р.). Учні завоювали Гран-прі "за високу виконавську майстерність" на фестивалі "Слов'янський базар" (Вітебськ, 1998 р.). На II Міжнародних Дельфійських іграх (ці змагання – ніби олімпіада, тільки в мистецтві) в Саратові молоді артисти школи перемогли і отримали золоті медалі. Серед інших нагород: Гран-прі на I Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського (2002–2003 р.); Гран-прі на XVII Міжнародному фестивалі "Intergracie" (Польща, 2007 р.); Гран-прі та золота медаль на II Всесвітніх Дельфійських іграх (Росія, 2008 р.); друге місце та срібний кубок в номінації "Народний танець" на V Молодіжних Дельфійських іграх держав учасниць СНД (Мінськ, 2008 р.). Лауреати. Виконання знаменитого "Гопака", "Гуцулки", "Волинської польки", "Коломийки", "Повзунця", та "Російської сюїти" юними артистами стало окрасою виступів національного колективу.

Творча біографія школи – це невпинний творчий пошук, вміле поєднання традицій українського народного танцю з характерними особливостями класичного виконання. Тепер можна з великою відповідальністю говорити про те, що хореографічна школа – це нова яскрава грань життя в діяльності Національного ансамблю ім. П. Вірського з підготовки професійних виконавців народної хореографії. Навчання і виховання цілої плеяди талановитої молоді для утвердження і пропаганди української танцювальної культури – це майбутнє української народної хореографії.

30 років М. Вантух очолює ансамбль ім. П. Вірського. Завдяки створеній в колективі атмосфері, художній керівник домігся від артистів високої виконавської майстерності, яскравої образності, творчого і вимогливого ставлення до своєї праці. "Глядач повинен любити артиста за високий рівень виконавства, артистизм, м'якість, техніку, пластику, зовнішній вигляд. Сам рух – це ще не танець, в кожен цей рух треба внести життя, кожен рух треба пропускати через себе, через внутрішній стан і відтворювати через той хореографічний текст відповідний образ, відповідний характер" [2].

Колектив – єдиний у світі, що має триступеневу освіту: з шести років приймають діточок, які два роки займаються в спецгрупі, далі йдуть до першого класу школи, де вчаться ще вісім років, по-

тім на конкурсних засадах вступають до дворічної студії. Порядок навчання циклічний, новий набір студентів проводиться після попереднього випуску. Кращі студенти беруть участь у репетиціях концертів ансамблю. Для вступу в ансамбль артист має володіти високою виконавською технікою, і лише після трьох-п'яти років роботи в ансамблі можна говорити про майстра.

Нині ансамбль має 105 артистів балету, 29 оркестрантів та інших працівників. Загалом в колективі працює 173 особи. Наймолодшому артисту 18 років, двом найстаршим по 42 роки, а середній вік трупи – 25 років. Ансамбль має 50 номерів – це чотири повноцінні концертні програми.

Номери програм для виїздів замовляє після перегляду відеоплівок імпресаріо, котрий запрошує до певної країни. З почесною місією посланця миру ансамбль побував більш ніж у 60 країнах світу: у В'єтнамі, Кореї, Китаї, на Кубі, в Австрії, Англії, Канаді, США, Японії, Бельгії, Франції, Іспанії, Італії, Греції, Бразилії, Аргентині, Венесуелі, Португалії, Швейцарії, Данії, Андоррі та інших. Бельгійська газета "Руж" писала: "Якщо ви не знаєте Україну, то хутчіш йдіть і обов'язково подивіться концерт ансамблю танцю України ім. П. Вірського. О! Що то за країна, яка має такі таланти ?!" [10].

Гастрольний маршрут двадцять разів пролягав через паризький "Конгрес-Хол" (на 4800 місць), де ансамбль давав по 12–16 концертів підряд. На останньому виступі в "Гранд-Опера" – одному з найкращих балетних театрів у світі – завіса п'ятнадцять разів ходила угору-вниз, зал стоячи плескав. Високу оцінку ансамбль отримав, виступаючи у Франції.

Всесвітньо відомий критик, мистецтвознавець, колишній танцівник "Гранд-Опера" Рене Сірвін відрізняється тим, що ніколи не пише схвальних рецензій. Але ось що він написав про ансамбль ім. П. Вірського в статті "Осяйна мрія" в газеті "Ля Фігаро": "Якщо існує ансамбль, виступ якого треба подивитися обов'язково, то це Національний ансамбль України, чудова трупа, в якій поєднана краса, віртуозність і радість життя. Сотня артистів, молодих і усміхнених, хвилями по двадцять, або двадцять чотири викочуються на сцену і від червоного, білого, синього і золотого, аж мерехтить в очах. Дівчата-красуні, спортивні хлопці утворюють цілісний ансамбль. Це найкраща, найдосконаліша балетна трупа, яку можна порівняти лише з балетом "Гранд-Опера" [10]. Уривки цієї статті друкували на квитках.

Ансамбль ім. П. Вірського виступав в Нью-Йорку на сцені "Метрополітен-Опера", в Вашингтоні в Культурному центрі ім. Кеннеді. В "Палладаконгресі" (5 тисяч місць) відбулось п'ять концертів. В Аргентині, в Луна-парку Буенос-Айреса (11 тисяч місць) – 32 концерти. В Бразилії, в Національному парку Ріо-де-Жанейро, на концерті було 103 тисячі глядачів. Мехіко, Національний аудіторіум (7 тисяч місць) – 10 концертів. У Вероні, в унікальному залі на 19 тисяч місць.

Після виступу ансамблю на відкритті чемпіонату світу з тенісу в Монте-Карло у Зірковому залі на 2000 місць до М. Вантуха звернувся принц Альберт: "В цьому залі аплодують стоячи вдруге. Уперше це було – коли ми відкривали зал, і співав Лучано Паваротті, а тепер удруге – під час виступу вашого колективу. Я знаю, що в України є певні економічні проблеми, але якщо у вашого народу є така висока культура, то він обов'язково впорається зі всіма негараздами" [8].

Прекрасно приймали колектив в Японії, Африці, Єгипті, де глядачі зовсім іншої культури, менталітету, традицій, віри. Всі провідні американські й канадські газети давали лише схвальні рецензії.

Після виступу у США відома журналістка Ганна Киссельгоф в газеті "Нью-Йорк Таймс" писала: "В ансамблі ім. П. Вірського працює сорок Нурієвих… Однозначно, це єдиний колектив серед собі подібних. Високий рівень артистизму, техніка – просто приголомшлива. Слово "професіонали" – це просто недооцінка цього колективу, це просто образа для артистів цього колективу. Вони давно переступили рубіж професіоналізму і пішли набагато далі… Якщо сказати "Браво!", "Неперевершено!" – це не сказати нічого про цей колектив. У вас просто затамовується подих, і ви не можете ні говорити, ні рухатися під час концерту. Якщо ви хочете подивитися на українську культуру, дізнатися про історію України і зрозуміти душу і серце цієї країни, то приходьте на концерт ансамблю ім. П.Вірського, і ви самі все зрозумієте" [6].

Також ансамбль брав участь в концерті, присвяченому закриттю Року України в республіці Казахстан.

Після виступів за кордоном, які здебільшого завершуються овоціями, М. Вантух каже своїм артистам: "Це аплодують не вам і не мені – це аплодують Україні!" [9].

За останні роки творчий склад ансамблю поповнився молодими здібними виконавцями. Талановитий балетмейстер і педагог М. Вантух докладає багато зусиль для згуртованості творчого колективу, активно працює з молоддю. "Щоб стати хорошим керівником, треба віддавати більше часу, ніж визначено за розкладом. Талант плюс колосальна робота" [2]. Артисти, які закінчили хореографічну школу при ансамблі ім. П. Вірського: Ганна Телиженко, Марина Дорошенко, Денис Турчак – мають звання Заслужених артистів України, успішно танцюють в ансамблі.

Зараз в педагогічному колективі ансамблю працюють: Народна артистка України Т. Ахик'ян – класичний танець; балетмейстери-репетитори, колишні солісти ансамблю – Народна артистка Г. Вантух, Заслужений артист України В. Коломеєць, Заслужений артист України В. Тягун.

У становленні ансамблю танцю України, художньому оформленні його програм брали участь відомі художники: А. Петрицький, Ф. Нірод, Т. Яблонська, Г. Нестеровська, Л. Писаренко, М. Цирикус, Л. Віг, А. Домашнєва та Л. Хіміч. На концертах колективу глядач насолоджується не тільки прекрасним виконанням, а і чудовими костюмами, які є невід'ємною складовою спектаклю. Французька газета "Провансаль" писала: "Найбільше захоплення викликають прекрасні костюми, які переливаються усіма кольорами веселки, вражає карколомна спритність танцюристів, надзвичайна постановка. Не знаєш, чому віддати перевагу" [1].

Обробку народної музики і нову музику до танців ансамблю створили і створюють багато композиторів України, серед яких Народний артист України Г. Завгородній, Ю. Левицький, А. Хелемський, Я. Лапінський, Б. Яровинський та інші. Усі танцювальні номери ідуть у супроводі симфонічного оркестру, яким довгі роки керував сподвижник П. Вірського, композитор, народний артист України Ігор Іващенко. Із 1994 р. оркестром керував Заслужений діяч мистецтв України Віталій Редько, а з 2001 р. оркестр очолив обдарований музикант, талановитий композитор, Народний артист України Олександр Чеберко.

Щоб сприяти розвитку хореографічного мистецтва на території України, М. Вантух у лютому 2002 р. створив Хореографічну Спілку, якій в 2004 р. за видатні заслуги у ствердженні традицій і розвитку української національної культури та міжнародне визнання, було надано статус Національної (НХСУ).

Основна діяльність НХСУ та її голови М. Вантуха спрямована на відродження, збереження та подальший розвиток українського національного хореографічного мистецтва, виявлення талановитих, знаючих, професійних керівників творчих колективів, вчених, педагогів, сподвижників народної хореографії, що успішно працюють у всіх регіонах України.

За час існування НХСУ започаткувала багато міжнародних, всеукраїнських і регіональних фестивалів та фестивалів-конкурсів, серед яких: "Веселкова Терпсихора" – міжнародний фестиваль-конкурс, присвячений Міжнародному Дню Танцю; Міжнародний фестиваль "Фольклорний дивосвіт"; Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Героя України Мирослава Вантуха; найбільший культурно-мистецький проект – Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії ім. П. Вірського, який проводиться раз на три роки. Вже було проведено два конкурси (2002–2003 рр., 2006–2007 рр.). У кожному з фестивалів взяли участь понад 20 тисяч виконавців. У 2009 р. відбувся І тур ІІІ Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені П. Вірського.

Всеукраїнський фестиваль-конкурс ім. П. Вірського є своєрідним переглядом сучасного стану української хореографії. Він надає можливість самим виконавцям, балетмейстерам, дослідникам оцінити всі досягнення вітчизняного танцювального мистецтва, окреслити проблеми, винести їх на обговорення, намітити плани подальшої роботи.

Починаючи з 2005 року НХСУ провела вісім Всеукраїнських науково-методичних семінарів "Збереження та розвиток народно-сценічного танцю України", виставки народного одягу, майстер-класи та семінари-практикуми для керівників хореографічних колективів України та української діаспори. За матеріалами проведених семінарів та майстер-класів видані навчально-методичні DVD диски.

Потреби у висококваліфікованих фахівцях хореографічного мистецтва зумовила створення у 1998 р. в Академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ), кафедри хореографії, завідувачем якої було призначено М. Вантуха. Ректором Академії є відомий діяч й організатор підготовки кваліфікованих фахівців у різноманітних культурно-мистецьких галузях, професор, доктор філософії Василь Гнатович Чернець.

Кафедра хореографії здійснює освітню діяльність, пов'язану з наданням вищої освіти за кваліфікаційними рівнями бакалавра, спеціаліста та магістра за напрямком "Мистецтво" по спеціальності "Хореографія" за спеціалізаціями: "Сучасна хореографія" та "Народна хореографія".

Для підвищення фахового рівня хореографів-практиків професорсько-викладацький склад постійно підвищує свою професійну майстерність – вдосконалює навчальні плани, видає нові підручники, програми, методичні рекомендації з дисциплін спеціалізації. Викладачі кафедри були одними з ініціаторів проведення Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського, присвяченого 100-річчю від Дня народження майстра.

Професорсько-викладацький склад та студенти кафедри беруть Активну участь у ІІІ-му Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії ім. П. Вірського.

На кафедрі працюють висококваліфіковані спеціалісти: Народні і Заслужені артисти України: О. Колосок, В. Володько, А. Рубіна, В. Коломеєць, Л. Петренко, Л. Черноус, В. Камін, Л. Обовська, Н. Ткаченко, Н. Корисько; кандидат педагогічних наук С. Забредовський, кандидат мистецтвознавства В. Шкоріненко; молоді талановиті педагоги, лауреати міжнародних конкурсів: Л. Клімчук, М. Богда-

нова, С. Шалапа, В. Гуров, Л. Савченко, О. Воробйова, О. Яценко; високопрофесійні концертмейстери: Г. Козлов, В. Гурова, О. Янчук.

Викладачі та студенти кафедри беруть активну участь у наукових та науково-практичних конференціях – міжнародних, всеукраїнських. Проводять майстер-класи з українського народно-сценічного танцю.

При кафедрі створено чудові творчі колективи: у 2007 році ансамбль народного танцю "Колоски" (керівник В. Коломеєць) став лауреатом (ІІ місце) ІІ Всеукраїнського фестивалю-конкурсу ім. П. Вірського; ансамбль сучасного танцю "Леліо" (керівник Л. Климчук) став Лауреатом у 2003 р. (ІІ місце) та у 2004 р. (ІІІ місце) Міжнародного фестивалю танцю народів світу "Веселкова Терпсихора"; ансамбль бального танцю (керівник М. Богданова) став Лауреатом міжвузівських творчих колективів у м. Києві.

Випускники кафедри хореографії НАКККіМ працюють у провідних професійних та аматорських хореографічних колективах, спеціалізованих середніх та вищих навчальних закладах, що готують фахівців хореографів. Це Народна артистка України, директор, художній керівник Дитячої хореографічної школи при Національному ансамблі ім. П. Вірського В. Вантух; Заслужена артистка України, доцент В. Володько; Народна артистка України Г. Вантух; Заслужений артист України В. Коломеєць; Заслужена артистка України Л. Петренко; Заслужений артист України, головний балетмейстер Волинського народного хору В. Смирнов; викладачі хореографії Канівського училища культури і мистецтв В. Нечитайло, О. Радченко.

Серед молодих викладачів, які закінчили НАКККіМ і успішно працюють на кафедрі, можемо назвати Лауреата міжнародних конкурсів з сучасної хореографії Л. Климчук; майстра спорту з художньої гімнастики С. Шалапу; викладача українського танцю В. Гурова; концертмейстера О. Янчук.

За особисті заслуги перед українською державою, вагомий особистий внесок у розвиток українського національного хореографічного мистецтва, М. Вантух неодноразово був відзначений Президентом України, Кабінетом Міністрів України, Президією Верховної Ради України, Міністерством культури і мистецтв України, Верховною Радою України. Нагороди М. Вантуха: Медаль "Ветеран праці" (1985 р.); Орден Дружби народів (1986 р.); Орден "За заслуги" (повний кавалер) (1995 р., 1999 р., 2003 р.); Медаль А. Макаренка (1989 р.); Орден держави (2004 р.); нагрудний "Знак пошани"; Орден Ярослава Мудрого V ступеня (2009 р.); нагорода Грузії – Орден Честі.

Література:

1. Відгуки преси по результатам гастролей у Франції, Бельгії і Швейцарії з 05.03.91 по 28.03.91 // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. 643. – оп. 1. – Спр. 883. – 6 арк.

2. Енциклопедія сучасної України ; Т. 4 (В-Вог) ; ред. І. М. Дзюба ; НАНУ ; Наукове товариство ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – 699 с.

3. Жиліна Л. Душею сповнений політ [електронний ресурс] / Л. Жиліна // Демократична Україна. – 2009. – Режим доступу: www.dua.com.ua/2009/037/18.shtml

4. Жиліна Л. Танець довжиною в 70 років [електронний ресурс] /Л.Жиліна // День. – 2008. – №182 (10 жовтня). – Режим доступу : http://www.day.kiev.ua/254911/

5. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенко (50 – 90 роки ХХ ст.) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. Наук ; спец. 13.00.01 / Олександр Анатолійович Жиров. – Полтава, 2007. – 267 с.

6. Киссельгоф А. // The New York Times. – 09.11.2004.

7. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю : біографічний довідник / О. П. Колосок. – К., 2009. – 116 с.

8. Коскін В. М. Мирослав Вантух: Національні колективи треба повернути народові [електронний ресурс] / В.Коскін. – Режим доступу : http://www. vox.com.ua/data/publ/2008/05/14/myroslav-vantux-natsionalni-kolektyvy

9. Марченко О. Імена. Авторська програма [електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.imena.tv/heroes/vantuh.htm

10. Поліщук Т. Ансамбль № 1 / Т. Поліщук // День: газета. – 2005. – № 34 (25 січн.) [електронний ресурс] [http://www.day.kiev.ua/133014/]

11. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліографічний довідник / В. Туркевич. – К., 1999. – 224 с.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ

Уланова С. І. Творча діяльність як смисложиттєва форма людської активності: європейська модель 5

Бойко В. І. Вплив творчої особистості на становлення українського етносу 9

Васильєва І. В. Релігійні традиції: минуле і сучасне 15

Капічіна О. О. Семіотика музики: генеалогічні витоки музичного семіозису 19

Вітер Д. В. Соціально-філософська парадигма сучасної католицької теології: суперечності теоретичних пошуків 23

Козлов М. М. Місце та роль тотемів-годувальників в язичницькій свідомості східних слов'ян язичницької доби 29

Миропольська Є. В. Триєдина хорея у навчальних курсах ″Естетика″ і ″Культурологія″ 33

Зайцевський М. І. Соціальна довіра у суспільстві як передумова формування громадянського суспільства 38

Мартинюк А. М. Проблема ціннісних орієнтацій суспільства масового споживання 44

Кучер Л. С. Функції смерті у системі соціокультурних відносин 49

Черпіта Т. М. Особливості ісламської етики та історичні чинники її формування 54

Шевченко М. І. Культура українського землеробства у "загальноросійських" модернізаційних процесах (друга половина XIX – початок XX ст.) 59

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Матушенко В. Б. Аналіз сучасного стану української весільної обрядовості 64

Щокіна О. П. Український класичний авангард: інтуїтивізм і психологізм 68

Шевченко В. І., Пахомов І. П. Процес комплектування джерел наукової інформації як об'єкт менеджменту 74

Жукова Н. А. Ціннісні еліти: авторські моделі структурних компонентів 79

Гавеля О. М. Місце людини у світі та часі: культурологічні розвідки 84

Герчанівська П. Е. Інваріантність і відкритість української народної релігійної культури 92

Гончарова О. М. Риторичні особливості проповідей як виду релігійного красномовства 97

Лучанська В. В. Теоретико-методологічні засади взаємозв'язку екології культури з інформаційним суспільством в процесі еволюції культурологічного знання 102

Доброєр Н. В. Культурологія як метамова в пошуку істини 107

Москаленко Н. М. Принцип полікультуралізму в освітній практиці XXI століття 111

Ванда І. С. Інтерпретація кінотексту як метод розкриття нових сенсів буття 115

Гавадзин В. В. Календарна обрядовість в соціокультурному полі сучасної цивілізації: регрес чи розвиток (на матеріалах Гуцульщини) 120

Кондратюк Л. С. Дзвонова духовна музика як особливий вид української культури 124

Луценко О. М. Постмодернізм: пост- чи протоісторія. Метаморфози хронотопу 131

Сірко І. М. Музика як недискурсивна форма мислення 136

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Козлін В. Й., Грищенко В. І. Відновлення записів зі старих носіїв 141

Станіславська К. І. Розвиток традиції інструментального театру у творчості композиторів радянського та пострадянського простору XX–XXI століть 147

Безручко О. В. Останній період творчої і педагогічної діяльності Віктора Довбищенка (1945–1953 рр.) 154

Карась Г. В. Хронограф музичного життя українського зарубіжжя на сторінках часопису "Екран" (США): джерелознавчий аспект 159

Рязанцев Л. В. Функції звукового монтажу в фільмі 165

Ущапівська О. М. Джазові фестивалі як культурний феномен донецького краю 169

Мельник М. Т. Образ Марлен Дітріх в контексті тенденцій моди 174

Гомон Т. В. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років XX століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва 178

Ткач Т. С. Комунікація як інструмент дослідження сучасних культурологічних та музикознавчих процесів 185

Медведєва А. О. Використання маски як феноменального засобу зовнішньої виразності у художньо-творчій діяльності актора 190

Мимрик М. Р. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака на прикладі "Hoši'anna" для двох саксофонів, ударних та фортепіано 195

Остапчук А. Є. Художньо-творча діяльність майстрів клоунади. Особливості артистичної індивідуальності 198

Ужвенко Н. Я. Школа "Mime pur" Етьєна Декру в системі підготовки сучасного європейського актора 203

СТУДЕНТСЬКІ СТУДІЇ

Вадясова Н. В. Творча діяльність видатного українського митця Мирослава Вантуха 209

Наукове видання

Культура і Сучасність

АЛЬМАНАХ

№ 1, 2010

Редактор *Л. В. Цивільова*

Комп'ютерна верстка *С. І. Супруненко*

Підписано до друку 1.05.2010. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 24,48. Наклад 1000 прим. Зам.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua