ISSN 2226-0285

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

№ 1

КУЛЬТУРА І СУЧАСНІСТЬ

АЛЬМАНАХ

2012

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – 186 с.

У запропонованому альманасі "Культура і Сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології та 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

Романенкова Ю.В., д.мист., професор (*голова редколегії*); ***Афанасьєв Ю.Л.,*** д.філос.н., професор; ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Єсипенко Р.М.,*** д.і.н., професор; ***Ковальчук Н.Д.,*** д.філос.н., доцент; ***Надольний І.Ф.,*** д.філос.н., професор; ***Немкович О.М.,*** д.мист., с.н.с.; ***Ржевська М.Ю.,*** д.мист., професор; ***Сабадаш Ю.С.,*** д.культурол., доцент; ***Сіверс В.А.,*** д.філос.н., професор; ***Уланова С.І.,*** д.філос.н., професор; ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік НАМ України; ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., 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 29 травня 2012 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, 2012
© О.А. Гаврищук, дизайн, 2012
© Видавництво "Міленіум", 2012

Філософія
Культурологія
Мистецтвознавство

Ф І Л О С О Ф І Я

УДК 17.01

Морозов Андрій Юрійович,
кандидат філософських наук,
докторант Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

КОНСТИТУТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ ЕТИЧНОГО ТА ПРОБЛЕМА АБСОЛЮТНОГО

У статті розглядаються мораль і моральнісність як конститутивні елементи етичного. Висловлюється ідея про те, що граничні моральні норми і цінності є абсолютними аксіоматичними самоочевидностями.

Ключові слова: *етичне, мораль, моральнісність, абсолютне, аксіоматична самоочевидність.*

In the article moral and morality as the constitutive elements of ethical are regarded. The idea that border moral norms and values are absolute axiomatic self-evident is expressed.

Keywords: *ethical, moral, morality, absolute, axiomatic self-evident.*

Сучасне суспільство пронизане моральними "хворобами часу" (Ч. Тейлор), серед них – індивідуалізм, споживацтво, відсутність героїчного начала, закритість до надчуттєвої реальності краси, добра і святості, "ціннісна сліпота" (Д. Гільдебранд). Але найбільш болючою хворобою є анонімність нашого повсякденного існування, яке позбавлене особистісного виміру і функціонує як річ у світі речей. В цій ситуації завдання етики як філософської науки бачиться нам в тому, щоб аналізувати умови можливості появи особистісного буття, умови, за яких особистість відкривається і осягається як найвища моральна цінність.

У роботі "Тотальність і безкінечне" Е. Левінас зазначає, що етичне завжди пов'язане з інтерсуб'єктивним, тобто суб'єкт-суб'єктними відносинами. Там, де сталася зустріч Я з Іншим, вже можна говорити про "етичний досвід як фундаментальний досвід par excellence" [4, 10], досвід, в якому Я та Інший розкривають власну особистісну гідність. Безперечно етичний досвід інтерсуб'єктивного не з'являється на "порожньому місці" і є синтезом попередньої діяльності духу. Тому ми вправі поставити питання: що ж лежить в його основі? На наш погляд, етичний досвід складається з двох компонентів – морального і моральнісного. Це своєрідні рівні етичного, що утворюють умовну ієрархію.

У статті ми спираємося на праці іноземних мислителів (Г. Гегеля, Е. Левінаса, З. Баумана), а також вітчизняних етиків (Г. Гусейнова, А. Тітаренко, Т. Аболіної).

У роботі ми трактуємо моральне як передусім внутрішній вимір людського духу, а моральнісне – як втілення людського духу в конкретних формах співжиття та інтерсуб'єктивної взаємодії. І хоча в реальному потоці життя етичне знання і дія, буття і свідомість є нерозчленованою єдністю, воно "знімає" ці протилежності, проте філософська рефлексія може простежити шлях, який проходить моральна свідомість перед тим, як досягти рівня етичного. Так, наприклад, скоєний злочин вбивства чи самогубства – індикатор рівня моральнісної культури, а думка, з якої він починається (за Достоєвським "тварь ли я дрожащая, или право имею?"), – це рівень морального усвідомлення. Відповідно, моральне чи аморальне на рівні свідомості дає нам конкретне моральнісне чи неморальнісне втілення.

Почнемо із зовнішнього моральнісного компоненту етичного та розберемо його рівні. В українській та російській мовах відмінність між поняттями "моральне" і "моральнісне" стерта, ці слова часто-густо підміняють і вживають як взаємозамінні, хоча, на наш погляд, така підміна не завжди є виправданою. Якщо розібрати етимологію російського поняття "нравственный", то очевидно, що воно походить від слів "нрав", "нравы" (звичаї), а також семантично споріднене із словом "нравиться" (подобатись), про що зазначає А. Канарський у своїй праці "Діалектика естетичного процесу". Інший сучасний російський вчений Р. Апресян пропонує вживати словосполучення "общественная нравственность". Така зв'язка є невипадковою, адже моральність на відміну від моралі є зовнішнім вира-

© Морозов А. Ю., 2012

женням деяких попередніх внутрішніх настанов. В гегелівській системі розгортання абсолютного духу поняття моральності (нім. – Sittlichkeit, рос. – нравственный) пов'язане з ідеєю організованої спільноти. Моральнісне – момент розвитку конкретної етики, або соціальної етики. Саме у суспільстві, у соціальному житті формальний моральний обов'язок людини конкретизується, наповнюється реальним змістом. В зв'язку з конкретною етикою Гегель зазначає про три моменти "моральнісної субстанції", а саме: сім'ю, громадянське суспільство і державу. В даному разі ми можемо обмежитися лише сім'єю, яка є першим моментом моральнісної субстанції, єдність моральної суб'єктивності і об'єктивності, "безпосередній або природній моральнісний дух". Це по суті взірець відношення Я і Ти, в якому людський дух, виходячи з власної суб'єктивності, об'єктивується. Сім'я – логічно перша спільнота (спільність), вона є "всезагальним" в його аспекті безпосередності. Це – "чуттєве ціле", що об'єднується і тримається разом за допомогою почуття любові. Саме тут відбувається перехід до актуальних інтерсуб'єктивних відношень. При цьому Гегель підкреслює, що моральнісне як зовнішнє і змістовне уможливлюється моральним як внутрішнім і формальним. Лише пройшовши такі моменти свого розвитку як право і мораль об'єктивний дух міг здійснити їхній синтез на рівні моральнісного.

Своєрідно продовжує погляди Гегеля сучасний український етик Тетяна Аболіна. На її погляд, царина моральнісного є неоднорідною, вона побудована ієрархічно. Критерієм ієрархії моральнісного рівень усвідомлення людиною цінностей і норм, якими вона керується у просторі інтерсуб'єктивного, тобто внутрішня робота духу. Т. Аболіна справедливо зазначає, що реальний вчинок залежить від рівня "душевно-духовної організації внутрішнього світу особистості" [1, 4]. У роботі "Моральнісна культура в контексті соціокультурної динаміки" вона пропонує такі стадії розгортання моральнісного як природне, високе і належне, на кожній з яких вчинок здійснюється, виходячи відповідно з "логіки звичаю", "логіки подвигу", або "логіки ідеалу" [1, 4]. Але оскільки уявлення про належне та ідеальне присутні як у "низькій", так і у "високій" моральнісній культурі, то на наш погляд, було б доцільним скоротити три рівня до двох і залишити "низький" (природний) і "високий". Низький рівень в структурі Sittlichkeit ми пропонуємо позначити як звичаєвий і розглядати як результат специфічної некритичної настанови свідомості (або, якщо провести аналогію у термінах Гуссерля – "природної настанови"). Звичаєве функціонує на рівні автоматичного відтворення певної традиції, де "так заведено", "так прийнято", "так роблять усі". Це – "життєвий світ повсякденного" (А. Шюц). Мартин Гайдеггер називає таку настанову Das Man, що з німецькою приблизно перекладається як "так (вони) говорять". На рівні звичаєвого особистості фактично не існує, вона розчинена в натовпі, у масі, у нерепрезентативній "чорній дірі", що поглинає смисли і цінності та продукує "симулякри" (Ж. Бодріяр). Саме тому звичаєве чи повсякденне є "низьким". На нашу думку, звичаєвість можна порівняти з габітуальністю (системою повсякденних практик, де дії засновані на звичках habits та усталених віруваннях believes).

На відміну від природної "стихійної" моральності, високий рівень моральнісного – це те, що не вписується в "логіку звичаю". Сюди можемо віднести жертовність, подвиг (в широкому сенсі слова, в тому числі й аскетичний подвиг), святість тощо. Як зазначає Т. Аболіна, "висока моральність породжується в процесі родового самопізнання і формує етичне (в гегелівському сенсі конкретної соціальної етики, – А. М.) ставлення до світу" [1, 5]. Акцентується увага на тому, що високий рівень моральнісного обумовлений високим рівнем розвитку внутрішнього світу особи. Загалом, висока моральність характеризується: а) більшим ступенем усвідомлення цінностей і норм; б) більшим ступенем критичності і незалежності (автономії) від габітусу; в) переходом з рівня безособового на рівень особистісний. Отже, якісно новий рівень моральнісного, перехід з низького до високого в такому разі починається з питання, "чому я маю робити саме так, як прийнято?". При такому ракурсі розгляду проблеми високе може виникнути в результаті утримання від природної (некритичної) настанови, своєрідного "морального епохе" (термін наш, – А. М.).

З вищесказаного стає очевидним, що моральнісна культура є об'єктивацією внутрішнього духовного виміру, який ми позначаємо як моральний вимір. Не розібравшись у тому, як і на яких підставах він функціонує, ми не зможемо вийти на рівень конкретної етики.

Моральне. В роботі ми солідаризуємося з такою класичною трактовкою морального, що має справу з автономною свобідною волею в її суб'єктивному аспекті. Тобто на наш погляд, в основі морального лежить автономний суб'єкт з центром в Я. Оскільки автономність (самозаконодавство) і самозалежність, або "автодетермінізм" (К. Войтила) є головними онтичними характеристиками, атрибутами Я, то звідси випливає, що суб'єктність є базовою трансцендентальною умовою можливості людської свободи, а відтак і моралі. Ми заперечуємо постмодерністську позицію, яка демонтує суб'єкт і оголошує "смерть автора", виходячи з того, що якби людина не була незалежним суб'єктом і не володіла центрованим Я, вона не мала б здатність вийти за межі інстинкту, за межі своєї біологіч-

ної природи. Залишаючись рабом царини біологічного, вона не була б здатна до творення культури. Проте ми знаємо, що людина є завжди більшою, аніж вона є, завдяки тому, що вона є "проектом" себе. Без цього проектування, яке здійснює особистісне Я, і без здатності цього Я до трансценденції, тобто виходу за межі тут-і-зараз, жодний моральний вчинок би не відбувся. Свобода Я – джерело висхідної онтологічної гідності людини як особистості.

Для того, щоб глибше зрозуміти тезу про внутрішню укоріненість моралі у свободі волі, а якщо глибше – в онтичній структурі суб'єкта, знову звернемося до гегелівської філософської системи. Нас буде цікавити та стадія розвитку абсолютного духу, яку філософ називає об'єктивним духом. Як відомо, першою фазою об'єктивного духу є право. Індивід, що усвідомлює власну свободу, повинен зовнішньо її виражати. Повинна існувати "зовнішня сфера свободи", щоб ми могли реалізувати нашу свободу в світі матеріальних речей, через їхнє розпорядження чи використання. Так, наприклад, у нас є право власності, згідно якому річ виступає як втілення, інструмент виразу свобідної розумної волі суб'єкта. Людина також може відмовитись від свого права, і тоді відбувається відчуження. Слід підкреслити той факт, що сучасне ліберальне суспільство, яке буквально зациклене на ідеї свободи, розуміє її однобічно, як дещо зовнішнє, як сукупність прав на щось. На наш погляд, неминуща актуальність гегелівської ідеалістичної системи полягає в тому, що вона наголошує на внутрішньому глибинному вимірі свободи, що власне й уможливлює зовнішню свободу як право. Онтологічно людина не може мати відчуження від власної внутрішньої свободи, адже на відміну від права, ця свобода не є чимось зовнішнім, так само як не є зовнішніми речами моральна совість чи релігія.

Далі Гегель зазначає, що на певному етапі свого розвитку індивідуальна воля вступає в протиріччя з поняттям волі, тобто із всезагальною розумною свобідною волею як такою. Щоб між ними встановилася гармонія, тобто щоб воля стала відповідати своєму поняттю, стала всезагальною і піднеслася над своєю індивідуальністю та егоїстичністю, вона має бути моральною волею. Ось тут філософ і переходить до поняття Moralitat, що є наступною фазою розвитку об'єктивного духу. В даному випадку можна звернутися до роботи "Основи філософії права", в якій Гегель пише про тріаду право – мораль – моральність. Moralitat означає не стільки сукупність правил поведінки, в яких індивід абстрактним чином реалізує свою свободу, скільки інтеріоризацію цих правил, добровільне опанування їх. Moralitat стосується не зовнішнього закону (права), а внутрішнього закону, який автономний суб'єкт дає (встановлює) собі сам, і який є його індивідуальним вибором. Моральна воля є свобідна воля, що "повернулася" до себе, тобто усвідомила себе як свобідну, визнає тільки себе і ніякої іншої зовнішньої влади в якості принципу власних дій. Вона сама є джерелом власних принципів поведінки і вона є безмежною. Воля, яку ми розглядаємо як індивідуальну і кінцеву, може не узгоджуватися з вимогами волі, яку ми розглядаємо як всезагальну (хоча насправді це є одна й та сама воля!), і те, що хочеться останній перша сприймає як вимогу та обов'язок, як щось належне.

Суб'єктивна воля зовнішньо виражається в дії. Але суб'єктивна воля вважає своїми тільки ті дії, за які вона несе відповідальність. Тут Гегель торкається питання, що таке людський вчинок, і що є критерієм морального чи аморального вчинку. Але вирішує він цю проблему формально, абстрагуючись від того, що конкретно потрібно робити. На думку філософа, не будь-яка дія є вчинком, але лише та, що складає мету (ціль) людської волі. Окрім поставленої мети, іншим аспектом моралі є намір і добробут. Мета і намір волі відрізняються. Наприклад, коли я маю на меті увімкнути кондиціонер, я натискаю кнопку на пульті, але мій намір – охолодити кімнату спекотним літом. Цей намір відповідає моральній характеристиці дії, це важливий момент морального, хоча звісно не жодний вчинок виправдовується благим наміром. Гегель пише, що намір спрямований на добробут, в першу чергу індивідуальний, і суб'єкт має на це право. Вчинок відбувається через природну схильність та потяг до добробуту. На думку Гегеля, хоча індивід має право шукати власний добробут і благополуччя, але моральне не полягає в пошуках індивідуального блага індивідуальною волею. Ми повинні перейти до ідеї індивідуальної волі, що ототожнює себе з розумною, тобто всезагальною волею, і що прагне до всезагального благополуччя. Єдність індивідуальної волі з поняттям волі-в-собі (тобто із розумною волею як такою) Гегель називає добром. Останнє можна охарактеризувати як "реалізацію свободи, абсолютної кінцевої мети світу" [2, 51].

Совість і серце. Для Гегеля розумна воля є "істинною волею людини як розумної і вільної істоти, її, так би мовити, істинним Я". Необхідність відповідності індивідуальної волі, волі як того чи іншого конечного індивіда розумній волі є обов'язком або моральним зобов'язанням. Тут мораль абстрагується від конкретних позитивних обов'язків, точніше обов'язок виконується заради обов'язку. Отже, на цьому внутрішньому моральному рівні ми не можемо говорити про те, що конкретно повинна бажати людина. Але звернемо увагу на той факт, що для Гегеля добра воля визначається внутрішнім переконанням, тобто сумлінням (Gewissen). "Сумління виражає абсолютне право суб'єктивної самосвідомості знати в собі і через себе право і обов'язок і не визнавати за добро нічого, окрім того,

відносно чого воно знає, що це добро, стверджуючи, що те, що воно знає і бажає як добро є насправді право і обов'язок" [2, 55]. Отже, сумління для Гегеля є способом відношення індивідуальної волі до волі в собі, спосіб дізнатися про моральний обов'язок волі, що полягає у "поверненні" до самого себе, до своєї справжньої сутності, до свого "істинного Я". Можна сказати, що завдяки сумлінню людина й досягає добра (єдності волі з її поняттям). Гегель демонструє, що совість – це вираження моральної самосвідомості особистості, завдяки ній індивід дізнається про обов'язок, право і добро.

Давайте відволічемося від Гегеля і подивимося, в чому специфіка совісті як морального механізму. Як зазначає авторитетний вітчизняний вчений А. Тітаренко, "совість – це сплав раціонального і чуттєвого, в якому левова частка належить останньому… живий механізм самооцінки людини, безпосередній душевний нерв її моральної відповідальності… Це внутрішній "інтимний" голос моралі, завдяки якому людина стає суверенною та автономною, адже керуючись совістю людина судить власні вчинки від свого, а не від чужого імені" (курсив наш, – А.М.) [5, 127]. Отже, совість – це суб'єктивно-інтимна, неповторна характеристика особи. В ній задіяні всі шари психічного – чуттєво-вольове, підсвідоме, і раціональне. А. Тітаренко підкреслює, що "совість спирається не стільки на холодний раціональний аналіз, логічну оцінку, скільки на мудрість почуттів, на моральну інтуїцію, яку Р. Роллан називає "щупальцями" людської душі" [5, 127]. Таким чином в основі совісті як моральної інстанції, контрольно-імперативного механізму самооцінки і самовідношення, без якої неможлива моральна свідомість, лежить інтуїція. Як підкреслює Тітаренко, "докори сумління починаються з інтуїтивного відчуття незадоволення, неблагополуччя, тривоги, як правило до раціонального усвідомлення провини" [5, 127]. Можна підсумувати, що в своїх глибинних основах сумління не є розсудковим, бо воно не спирається на докази. Сумління знає, або краще сказати, воно "бачить" моральний обов'язок безпосередньо. Тобто з цього випливає, що воно є інтуїтивною, а не дискурсивною здатністю.

Феноменологічно близьким до совісті є поняття "серце". Якщо совість більш академічне філософське поняття, то серце є його прямим аналогом, вираженим філософсько-релігійною мовою. Існує ціла кордоцентрична традиція, представлена у Західній Європі бл. Августином, Б. Паскалем, М. Шелером, а у Східній Європі – Г. Сковородою, П. Юркевичем, Вишеславцевим. В цій традиції, що сягає своїми коріннями в патристичний та ісіхастський дискурси, серце – це не фізичний орган, а духовний центр особистості. Так само як і совість, серце посідає чільне місце в структурі моральної свідомості і є механізмом моральної саморегуляції. Розуміти серцем – означає розуміти інтуїтивно. "Сердечне розуміння" (П. Юркевич) дозволяє уявити собі моральну позицію іншої людини, проникнути в її внутрішній світ, точніше розкриває моральнісні риси людини, аніж "сухі сторінки" біографії.

Проблема абсолютного. Загальна структура морального містить дві складові: ціннісну і нормативну (остання може закріплюватися на законодавчому рівні, тобто виражатися в законах, приписах, заборонах, санкціях тощо). Звідси, етика як наука про моральне може виступати в двох "іпостасях" – як аксіологія, так і як деонтологія, де відповідно за першопринципи береться або цінність, або норма. Але насправді на фундаментальному рівні тут не існує різниці, тому що норма і цінність пов'язані між собою у такий спосіб, що вони обумовлюють один одного. Наприклад, в нормативній етиці заборона евтаназії чи аборту випливає з універсальної етичної норми "не вбий", а у аксіологічній системі, де за вихідний принцип береться не норма, а цінність, цю з саму заборону евтаназії можна вивести з цінності життя, або "благоговіння перед життям" (А. Швейцер). Однак фактично безумовна цінність життя імпліцитно вже містить в собі норму "не вбий".

Цінність і норма переживаються як дещо безумовне у зустрічі Я з Іншим, у ситуації "обличчям до обличчя". І цінність, і норма безпосередньо стосуються мого морального відношення до Іншого і самовідношення. Але виникає питання: як саме нам відкривається той факт, що, наприклад, особистість є найвищою цінністю, що над нею не можна знущатися, піддавати тортурам тощо? Адже, ми знаємо безліч прикладів того, що віч-на-віч з Іншим ми повсякчас порушуємо цю цінність, зводимо Іншого до засобу для втілення наших егоїстичних потреб. Коли Е. Левінас у роботі "Тотальність і безкінечне" зазначає, що обличчя кожного, з ким я спілкуюся, є священним, і, дивлячись на нього, я подумки кажу "ти не вб'єш", то все ж залишається відкритими ціла низка запитань: Яким чином у чужому обличчі знайти "слід Безкінечності", розпізнати "у близькості Трансцендентність", побачити святість [див. 4]. Чому це вдається далеко не всім, і – що найприкріше – не вдалося тим, хто знущався у концтаборі над самим Левінасом? Якщо моральний закон-в-собі є абсолютно необхідним та універсальним, то звідки береться здатність бачити і розпізнавати його саме таким необхідним і універсальним законом-для-нас? Або (якщо скористатися термінологією Ріккерта): як трансцендентна цінність стає моєю внутрішньою нормою?

Відповідаючи на ці запитання, слід зауважити, що, по-перше, універсальні норми і цінності неможливо довести аргументами, логічно вивести з якоїсь зовнішньою підстави. Це останній смисло-

вий "форпост", заступивши за який ми ризикуємо втратити твердий раціональний грунт. В буденній свідомості спроби підкріпити легітимність "не вбий" якими-небудь аргументами часто-густо наражаються на необхідність звернення до авторитету. У такому випадку отримуємо умовивід, який не відповідає головній умові раціонального доведення, бо спирається на "ідол авторитету" (Бекон): "не можна вбивати, тому що так написано в священних книгах, так виховали батьки, так прийнято в суспільстві". По-друге, навіть якщо уявити ситуацію, в якій ми змушені віднаходити раціональні аргументи на захист норми "не вбий", то у такому випадку стикаємося із несподіваним фактом: ми можемо однаково раціонально довести як необхідність "не вбий", так і необхідність протилежного – "вбий". Ретельний аналіз дослідників франкфуртської школи (Адорно, Хорхаймер, Маркузе, Фромм) показав, що тоталітарний режим нацистської Німеччини з його таборами смерті, досконалою, доведеною до автоматизму машиною для вбивств мільйонів невинних людей, був логічним продовженням і загостренням "просвітницького проекту" з його "ставкою на ratio". Але діалектика просвітництва полягає в тому, що повноваження і компетенцію ratio були перевищені настільки, що перейшли у свою протилежність. Дійсно, що може бути більш раціональним, ніж штучно сконструйована державна машина, репресивний апарат? Режими СРСР, Німеччини, Китаю були тріумфом раціонального, в якому не залишилось місця для сфери емоційно-чуттєвого – провини, співчуття, жалю. В Освенцимі та на Соловках норма "вбий" була цілком логічною, прорахованою, підведеною під "наукову базу" та ідеологічне обґрунтування.

Повторимося, що історичний досвід нацизму довів, що раціональне обґрунтування граничних норм і цінностей моралі вкрай небезпечно, адже ставить під сумнів існування людської спільноти взагалі. Ми розуміємо, до яких кривавих злочинів може дійти людство, якщо воно керується "холодним розсудком", який зазіхає на абсолютні основи моралі. Дуже добре пише з цього приводу сучасний російський етик А. Гусейнов: "Уявлення про мораль пов'язані з ідеєю абсолютного. Це своєрідна аксіома культури…Уявлення про абсолютність моральних законів є положенням, що не потребує доказів, тому що його неможливо довести. Довести абсолютне означає запевнити, що воно таким не є" [3, 14]. Ця абсолютна аксіоматичність, про яку пише Гусейнов, стає основою багатьох філософських систем, наприклад, системи Декарта, чи кантівської етичної системи. Саме тому, наприклад, Кант шукав основу морального в апріорних поняттях чистого розуму, і щоб підкреслити абсолютну необхідність морального закону, він наголошував на тому, що воно не береться з досвіду і не перевіряється досвідом. Цей кантівський постулат буде краще зрозумілим, якщо ми знову процитуємо А. Гусейнова: "виходячи з досвіду, в межах звичайного пізнавального розсудкового акту неможливо довести, що не можна вбивати людину. Як тільки ця проблема переводиться в пізнавально-прагматичний контекст, кидається на важелі раціональної калькуляції, щоб підрахувати плюси і мінуси, вигоди і втрати, то виявляється, що вбити можна" [3, 14]. Тут А. Гусейнов по суті не лише захищає основи кантівської системи, але фактично повторює основні тези франкфуртської критики нацистського режиму, про які йшлося вище, щоправда вже стосовно сталінських репресій. Відповідаючи на пересічний "аргумент" у виправдання цих злочинів ("все одно всі люди смертні", "рано чи пізно така у всіх доля"), вчений зазначає з гіркою іронією: "Яка надзвичайна точність думки й міркування! І чому б тоді цю обставину не утилізувати з певною користю для справи і де треба прискорюючи смерть, а де треба – уповільнюючи її?" [3, 15]. Дійсно, поставлене А. Гусейновим риторичне питання зберігає силу актуальності в усі часи. Що нам заважає зробити такий пекельний конвеєр – невже лише сила звички чи нічим не підкріплена ірраціональна віра? "Як тільки ми починаємо розмірковувати про те, чому не можна вбивати, ми вже припускаємо вбивство. Бо це не предмет міркування (російське слово "рассуждение" є однокореневим із словом "рассудок", – А.М.) і знання. Більш того, положення "не вбий" виводиться з-під компетенції логічного закону достатньої підстави". Гусейнов наголошує на тому, що в моралі немає розчленування буття і свідомості, знання і дії. Мораль – це по суті і є знання-дія: "Якщо людина не вбиває, це означає, що вона знає, що вбивати – погано. Якщо ж вона каже, що знає, що вбивати погано, але вбиває, то насправді вона не знає" [3, 17], тобто до кінця не усвідомлює те зло, яке несе злочин вбивства. Очевидно, А. Гусейнову імпонує сократівська модель, в якій зло постає як результат незнання.

Отже, ми показали, що граничні моральні цінності та норми є абсолютними аксіоматичними самоочевидностями. На питання, чи здатні ми раціонально обґрунтувати цінність, або граничну норму, яка виражає "сутнісну структуру реальності" (П. Тілліх), ми відповіли негативно. Насправді, їх потрібно не доводити, а радше вбачати чи відкривати. Але завдяки чому ми здатні "бачити" цінності? Чому ми сприймаємо деякі положення як самоочевидні? Ми могли б відповісти на ці запитання, що таке знання є апріорним. Але апріорність не знімає головного запитання: навіть якщо абсолютна необхідність морального закону є, як писав Кант, апріорним поняттям чистого розуму, чому ж тоді для одних людей "не вбий" є самоочевидним, а для інших – ні? Для вождів, які віддавали накази про роз-

стріл мільйонів невинних, очевидність їхнього злочину парадоксальним чином не була очевидною. Для них зло не виглядало злом, більш того, якщо звернутися до мемуарної літератури, то неважко переконатися, що одні тирани і диктатори були впевнені, що вбивають і розстрілюють для блага країни, народу, інші – в ім'я вищої справедливості, треті – апелювали до Бога і т.д. Парадокс полягає в тому, що роблячи зло, ці злодії все одно внутрішньо апелювали до добра (хоча й розуміли його перекручено). Але що ж заважало їм бачити моральну реальність прямо, а не у "кривому дзеркалі"? Відповідь на це питання потребує звернення до поняття "інтуїтивний досвід", але його аналіз потребує окремого спеціального дослідження.

Література:

1. Аболіна Т. Г. Моральнісна культура в контексті соціокультурної динаміки (філософсько-етичний аналіз) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д. філос. н. : спец. 09.00.07 "Етика" / Т. Г. Аболіна. – К., 1999. – 36 с.
2. Гегель Г. Сочинения / Г. Гегель. – М. : Мысль. 1937. – Т. IV. – 350 с.
3. Гусейнов А. А. Идея абсолютного в морали / А. Гусейнов. – М. : МГУ, 2004. – 340 с.
4. Левинас Е. Избранное: Тотальность и Бесконечное / Е. Левинас. – М., СПб. : ЦГНИИ ИНИОН РАН, 2000. – 416 с.
5. Титаренко А. И. Сущность, структура и функции морали / А. И. Титаренко // Марксистская этика / под общ. ред. А. И. Титаренко. – М. : Политиздат, 1976. – 335 с.

УДК 111.852:159.964.2:7

Ільчук Лариса Петрівна,
кандидат філософських наук

ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ "НЕВРОТИЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ НАШОГО ЧАСУ"

У статті визначається місце і роль концепції відомого німецько-американського психоаналітика Карен Хорні щодо "невротичної особистості нашого часу" в контексті психоаналізу З. Фрейда. Виокремлено естетико-мистецтвознавчий зріз ідей К. Хорні.

Ключові слова: *митець, невротична особистість, почуттєвість, відособлений тип.*

This article defines role and place of the conception "neurotic personality of our time" of the famous german-american psychoanalyst Karen Horney in the context of psychoanalysis Freud's psychoanalysis. Pointed out in a esthetic and artcriticism K. Horney cut ideas.

Keywords*: artist, neurotic personality, sensuality, isolated type.*

Психоаналітичні ідеї, обґрунтовані видатним австрійським психіатром З. Фрейдом і широко оприлюднені ним наприкінці XIX ст., набувають надзвичайної популярності серед науковців. Зокрема серед лікарів-психіатрів, які практикують, психологів, котрі спеціалізуються на дослідженні проблем художньої творчості, соціологів, педагогів, письменників.

Обґрунтовуючи актуальність і доцільність цієї статті, слід враховувати структурну складність психоаналізу, в межах якого "класичним" вважається той період його розвитку, який визначений діяльністю самого З. Фрейда.

У статті визначено поняття "неофрейдизм", яке охоплює певні процеси, що відбувалися в контексті переоцінки фрейдівської моделі психоаналізу.

Мета статті – показати проблему художньої творчості в логіці трансформації ""класичний" психоаналіз – неофрейдизм".

У статті вперше відтворено та показано логіку трансформації ідей "класичного" психоаналізу в неофрейдистські ідеї "невротичної особистості нашого часу" К. Хорні.

Спираючись на фундаментальні роботи З. Фрейда, К. Юнга, К. Хорні, Е. Фромма та інших, у статті певним чином розглянуто "класичний" психоаналіз, в контекст якого "вписано" проблему художньої творчості. Психоаналітична проблема художньої творчості повинна розглядатися на теоретико-методологічних засадах міжнаукового підходу, доцільність застосування якого до аналізу процесу художньої творчості в останні роки представлена у працях О. Кодьєвої, Г. Макаренка, О. Оніщенко, О. Павлової, В. Чернеця та ін.

© Ільчук Л. П., 2012

Крім того, у статті представлено розвиток психоаналітичної проблематики в українській гуманістиці. У такому теоретичному контексті розглянуті роботи філософсько-естетичного спрямування (О. Брюховецька, Л. Левчук,О. Оніщенко).

Перш ніж аналізувати проблему, заявлену в назві цієї статті, слід чітко визначити поняття "неофрейдизм". В теоретичний ужиток це поняття почали поступово вводити в американській теорії від 30-х років минулого століття. Воно повинно було охопити певні процеси, які відбувалися в контексті переоцінки фрейдівської моделі психоаналізу. Перегляд "класичного" психоаналізу розпочав вже К. Юнг. Цей процес продовжила на початку 30-х років Г. Фрейд і, нарешті, група американських науковців, ядро якої складали емігранти-європейці (К. Хорні, Г. Маркузе, Е. Фромм), декларувала початок "соціологізації" психоаналізу. Пізніше, значною мірою завдяки ґрунтовним дослідженням К. Хорні, в новій течії з'явився відчутний "присмак" культурологічного бачення психоаналітичних ідей.

Окрім європейців, які, рятуючись від фашизму, опинилися у США, з новим теоретичним угрупуванням, яке згодом отримало назву "неофрейдизм", співпрацювали антрополог Рут Бенедикт, фахівець з проблем етнічної культури Абрахам Кардинер, соціолог Уільям Огберн, психіатр Гаррі Стек Салліван та ін. У теоретичному аспекті ці науковці були досить різними. Проте, у тій чи іншій мірі, всі вони приймали ідеї Фрейда, але були переконані, що деякі з них потребують оновлення. Це стосувалося, передусім, певної корекції сексуальних ідей Фрейда, оскільки "в чистому вигляді" ніхто з неофрейдистів не приймав цього аспекту психоаналізу. Друга позиція, яку поділяли практично всі неофрейдисти, полягали в необхідності розширити увагу психоаналізу до проблем "зовнішнього" світу і спробувати застосувати психоаналітичні методики до виявлення специфіки "міжособових стосунків", до з'ясування шляхів "пристосування" людини до соціального середовища.

Слід зазначити, що неофрейдисти безпосередньо не виокремлювали в своїх дослідженнях проблему художньої творчості як самостійну, проте вона певним чином присутня в контексті їх досліджень, оскільки більшість з них пов'язували розгляд соціально-культурологічної проблематики із специфікою людської діяльності. При цьому діяльність розуміється неофрейдистами у найширшому тлумаченні, включаючи і її художньо-творчі аспекти. Необхідно також враховувати той досвід аналізу, оцінки й переоцінки сексуально-еротичного фактору стимуляції творчої активності людини – порівняно з психоаналітичною моделлю, – який пов'язаний з роботами Г. Маркузе. Певні трансформації своїх ідей стосовно елітарної особистості, морально-етичних засад людської діяльності у бік художньої творчості робив і Е. Фромм.

Загальновизнано, що неофрейдизм очолювала Карен Хорні (1885–1952) – відомий німецько-американський психолог та клініцист. Оскільки біографія К. Хорні більш-менш повно представлена в навчальному посібнику Л. Левчук "Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика" [1, 49 –54], ми звернемо увагу лише на окремі факти. К. Хорні народилася поблизу Гамбурга в норвезько-голландській родині, яка прийняла німецьке громадянство. На відміну від засадничих принципів "едипова комплексу", К. Хорні була дуже близька із власною матір'ю і мала досить суперечливі почуття до батька – капітана норвезького судна, людини суворої і неврівноваженої. Можливо, суперечливе ставлення до батька, якого – за її власним визнанням – вона хоча і поважала, але боялася, вплинуло на те, що, ставши психоаналітиком, К. Хорні більш ніж скептично поставилася до теорії дитячої сексуальності. У 1904 р. батьки Хорні розвелися, а у 1911 р. смерть матері завдає Хорні значного психологічного удару.

Протягом усього життя К. Хорні переживає чимало драматичного, проте до 1923 р. демонструє надзвичайно сильну волю й бажання самоствердитися. Вже маючи чоловіка – юриста Оскара Хорні – і першу з трьох доньок, Хорні навчається в трьох університетах Німеччини, отримує диплом лікаря, у 1915 р. захищає докторську дисертацію і відкриває в Берліні приватну практику. Як зазначає Л. Левчук: "Приблизно з 1911 року К. Хорні знайомиться з психоаналітичними теоріями і близько двох років проходить сеанси психоаналізу в К. Абрахама – тодішнього керівника Берлінської психоаналітичної асоціації. Згодом вона активно співпрацює і з К. Абрахамом, і з М. Ейтінгоном, і з Г. Зіммелем, завойовує авторитет у Берлінській психоаналітичній асоціації" [1, 50].

Надзвичайно драматичних ознак життя К. Хорні набуває на початку 20-х років: несподівано помирає її брат, а у чоловіка діагностують важку форму менінгіту. Усе, що довелось пережити К. Хорні протягом кількох років, приводить до важкої депресії та спроби самогубства. Ми свідомо наголошуємо на певних подіях із життя цього відомого вченого, адже, коли пізніше вийдуть друком такі її важливі роботи як "Невротична особистість нашого часу" (1937) чи "Самоаналіз" (1943) стане зрозумілим, що чимало складних, суперечливих, "невротичних" проблем в житті людини вона відчула на власному досвіді, а не розмірковує з їх приводу лише в чисто теоретичному аспекті.

У 1932 р. К. Хорні отримує пропозицію від відомого психоаналітика Ф. Александера (1891–1964) взяти участь у створенні інституту психоаналізу в Чикаго. Через два роки вона переїздить до

Нью-Йорку і починає співпрацювати з Інститутом психоаналізу, який очолював прихильник З. Фрейда Шандор Радо (1890–1972). Паралельно К. Хорні займається медичною практикою. Відтоді її життя і наукова кар'єра були пов'язані із США: "Роки життя і праці в Америці були для Хорні досить плідними. Вона написала п'ять книг, кожна з яких викликала значний інтерес фахівців, спонукала до дискусій. Дослідниця, будучи людиною європейської культури, жваво цікавилася реаліями американської цивілізації, зокрема її соціальними чинниками та їхнім впливом на психологію особистості" [1, 50].

Слід підкреслити, що в перші роки перебування в США, теоретичні позиції К.Хорні та провідних американських психоаналітиків ще гостро не розходяться, а складні питання вирішуються на рівні дискусій. Позиції сторін загострюються у 1939 р., коли К. Хорні видає працю "Нові шляхи в психоаналізі". Провідні американські психоаналітики не підтримали її модифіковану модель фрейдівської теорії і у 1941 р. виключили її з Американської психоаналітичної асоціації. На противагу американським колегам, К. Хорні у 1941 р. організувала "Американський інститут психоаналізу". Її позиції в наукових колах Америки були досить міцними і в силу того, що сама вона була блискучим теоретиком, і в силу того, що її позиції поділяли Г. Маркузе і Е. Фромм.

Як зауважують фахівці, які вивчають спадщину К. Хорні, своєрідним епіграфом до всього процесу її творчої діяльності можна взяти фразу "невротична особистість нашого часу". Підкреслимо, що саме так називалася одна з найвідоміших робіт теоретика, яка була написана у 1937 р., і спрямуванням якої просякнуті усі подальші розміркування К. Хорні. У цьому нас переконує робота "Наші внутрішні конфлікти" (1945), на сторінках якої найвиразніше представлена проблематика, пов'язана з питаннями функціонування мистецтва і художньої творчості.

Аналізуючи позицію К. Хорні, слід враховувати, що в своїх загальних теоретичних тенденціях вона настільки ж прихильник психоаналізу, наскільки й його критик. Про це дуже відверто говорить вона сама: "Я виявила, що чим більш критичну позицію я займала стосовно низки психоаналітичних теорій, тим більш усвідомлювала конструктивну цінність фундаментальних відкриттів Фрейда, і тим більше шляхів відкривалося для розуміння психологічних проблем"[3, 4]. Порівняно з Юнгом, К. Хорні не була такою категоричною щодо заперечення якихось конкретних фрейдівських положень. Вони не влаштовували її, передусім, як практикуючого лікаря, оскільки вона була "незадоволена терапевтичними результатами". Водночас, у К. Хорні інша, більш коректна, так би мовити, розмірковуюча манера критики своїх опонентів: вона досить послідовна у відстоюванні своєї концепції. Присвятивши наукову кар'єру вивченню "невротичної особи", К. Хорні не проводить диференціації цих осіб за фактом професійної діяльності. Оскільки перша серйозна теоретична робота К. Хорні з'явилася у 1937 р., то, зрозуміло, що їй відома більшість мистецтвознавчих робіт не лише Фрейда, а й Юнга. Певні підстави для такого твердження нам дають численні цитати з Юнга, які зустрічаються у розміркуваннях Хорні. В процесі обґрунтування власної концепції вона постійно дискутує із Фрейдом, і з Юнгом, передусім, стосовно його ставлення до невротиків. Принаймні, своєрідний культ "невротиків", як переважаючої частини європейського й американського суспільства, в роботах Хорні присутній. А це дає право стверджувати, що психоаналітики певним чином доповнюють один одного.

Визначаючи загальні розходження між "класичним" психоаналізом і "неофрейдизмом" К. Хорні, звернемо увагу на наступне:

1. Як представник європейської культури, К. Хорні, зіткнувшись з пацієнтами-невротиками, які сформувалися в традиціях американського типу культури, обґрунтувала положення про роль соціальних умов у породженні особистісних проблем;

2. На думку К. Хорні, неврози особистості породжуються культурними факторами значно частіше, ніж біологічними чи фізіологічними, як вважав З. Фрейд;

3. До фактору культури К. Хорні приєднує соціально-етичний фактор, а саме: невротична особа формується внаслідок протиріччя між потенціальними можливостями людини і ступенем їх реалізації;

4. Водночас, К. Хорні підтверджує думки З. Фрейда про те, що в багатьох випадках витоки невротичності слід шукати в дитячих роках людини, у факті залежності дитини від батьків та дорослих, у вадах виховання, у методиці залякування дитини. Проте, на відміну від Фрейда, Хорні не наголошує на сексуально-еротичній природі дитячих неврозів;

5. Для формування "невротичності" однаково небезпечні як брак любові, так і її надмірність в дитячі роки. У такому контексті досить виразно постала проблема гармонізації виховання й процесу формування особи.

Спираючись на визначені нами деякі загальні теоретичні засади підходу К. Хорні до людської діяльності, сконцентруємо увагу власне на питаннях художньої творчості. Серед робіт К. Хорні, які дають уявлення про її ставлення до митців та процесу творчості, слід виокремити роботу "Наші внутрішні конфлікти". Це багатоаспектне дослідження, на нашу думку, містить своєрідну художню уста-

новку, відштовхуючись від якої можна "вибудувати" авторську концепцію К. Хорні. Теоретик звертається до "неопублікованого оповідання поетеси Ганни Марії Армі", герой якого стисло виражає не типові риси "відстороненої особистості". Власне, саме до "відсторонених особистостей" Хорні відносить і митців. Принагідно, зазначимо, що К. Хорні досить часто звертається до конкретних мистецьких творів і саме художні образи використовує для того, щоб показати, як діє "невротична особистість". Такий специфічний прийом дозволяє їй зануритися у внутрішній світ митця.

У чому суть оповідання, до якого звертається психоаналітик? Головний герой оповідання – письменник – згадує свої юнацькі роки і зазначає: "Я міг би уявити сильну тілесну прихильність (яку я відчував до власного батька) і сильну духовну прихильність (яку я відчував до своїх героїв), але я не зміг би зрозуміти, де і як ця прихильність з'єднана з почуттям; почуттів просто не існує – люди брешуть про це, як і багато про що інше". Співрозмовницю письменника охопив жах і вона запитує: "Однак як тоді ти поясниш сенс жертвоприношення?" Герой оповідання визнає: "Якийсь час я був вражений істиною, яка містилася в її репліці; потім я вирішив, що жертвоприношення було просто одним з обдурювань, а якщо воно не було обдурюванням, тоді це була або тілесна, або духовна дія" [4, 66–67].

Після процитованого фрагменту оповідання, К. Хорні, знову ж таки посилаючись на героя оповідання Ганни Марії Армі, формулює кілька положень, які відбивають мрії митця про ідеальну модель життя: 1) самотнє життя; 2) відсутність дружини, за яку слід нести відповідальність; 3) "стати сильним і миролюбним без особливих розмов чи прохання про допомогу"; 4) працювати над собою і ставати все більш і більш вільним; 5) припинити мріяти, щоб розуміти, що відбувається і "жити ясно"; 6) визнати, що "моральні вимоги не мають жодного сенсу, бути добрим чи злим немає жодної різниці, доки ти абсолютно правий"; 7) шукати співчуття або чекати допомоги – це великий гріх.

Ще раз наголосимо, що К. Хорні постійно використовує мистецтво, переважно, літературу та театр, як засіб донести свою думку за принципом аналогії. Саме тому, після посилань на означене оповідання, вона чітко виокремлює наріжне поняття, яке виступає своєрідним ключем для пояснення власної теоретичної позиції. У контексті проблеми, яку ми розглядаємо, таким ключовим поняттям виступає поняття "почуття". Зазначимо, що і для К. Юнга почуття було засадничим поняттям при розподілі митців на "невротиків" та "шизофреників".

"Неприйняття почуттів" – ось одна з центральних ідей, на підґрунті якої "вибудовується" уявлення Хорні про митців. При цьому означені почуття, так би мовити, предметні, а саме: це "в першу чергу,… почуття, пов'язані з іншими людьми, і розповсюджуються як на любов, так і на ненависть". Така позиція митців є "логічним наслідком необхідності зберігати емоційну дистанцію між собою та іншими, тому що усвідомлена любов чи ненависть зазвичай приводять людину або до близькості з іншими, або до конфлікту з ними" [5, 67]. Зрозуміло, що таке ж ставлення до почуттів переживають і інші невротики, але специфічність позиції митця полягає в тому, що в процесі творчості він має справу з почуттями створюваних ним героїв і для митця, безперечно, не бажане емоційне перевантаження. Тому, заблоковані в реальному житті, почуття "стають активними в сфері книг, тварин, природи, мистецтва, їжі і т. ін.". Можна було б заперечити К. Хорні щодо переліку "сфер почуттєвості", адже дещо дивно, коли поруч стоять мистецтво та їжа. Проте загальна думка теоретика, безперечно, вірна. Так само цікавим є використання нею терміна, який вжив стосовно процесів, що ми аналізуємо, відомий психоаналітик Г. Саллівен, а саме: "машина по підтриманню дистанції". Цей образний вираз підкреслює необхідність вироблення у митця механізмів захисту від "свавілля" почуттєвої сфери.

Торкаючись безпосередньо постаті митця, К. Хорні зазначає: "Митці, які належать до відособленого типу і демонструють в періоди творчого розквіту, що вони не тільки володіють глибокими почуттями, але й здатні їх виражати, часто переживали стан, особливо в юнацькі роки, або повного емоційного оніміння, або сильного неприйняття будь-якого почуття" [4, 67].

Розвиваючи означену тему, К. Хорні намагається з'ясувати, в якій ситуації у митця можуть виникнути "творчі періоди", і вважає, що "творчі періоди" наступають після "декількох катастрофічних спроб налагодити близькі відношення". Внаслідок такого поривання, вони "або навмисно, або спонтанно обирали відособлений образ життя, тобто вони свідомо чи позасвідомо намагалися встановити між собою і іншими певну дистанцію і скоритися з усамітненим образом життя" .

На думку К. Хорні, для тих, хто безпосередньо спілкується з митцем, важливо розуміти, що "на небезпечній відстані" від свого оточення митець може вільно виражати свої почуття і попереднє несприйняття тих самих почуттів відкриває шлях для їх реалізації у творчості.

Надзвичайно цікаво, хоча, на наш погляд, подекуди суперечливо К. Хорні намагається проаналізувати проблему свободи творчої діяльності. Ця свобода, згідно з її поглядами, також досягається завдяки блокуванню почуттів і свідомого відсторонення від інших людей. Якщо цього не відбувається, то творча особистість ототожнює себе із зрадником. К. Хорні використовує досить ці-

каве поняття "внутрішня зрада" митця, який добре усвідомлює цю ситуацію і віддає перевагу самотності. Зазначимо, що у контекст таких складних психофізіологічних та моральнісних станів творчої особистості як самотність, відособленість, зрада, К. Хорні "вписує" і стан страху. Підкреслимо, що мова йде саме про стан, адже від почуттів творча особистість свідомо відсторонюється. К. Хорні пише: "Все це виглядає так, як якби ще до того, коли почуттю дозволили б вільно виявити себе, кожну ситуацію слід було б уважно дослідити з точки зору можливості втратити свободу" [4, 68].

Страх у творчої особистості, на думку К. Хорні, викликається багатьма причинами і може спонукати до різних наслідків. Так, страх сильних почуттів чи страх позбавлення свободи подекуди вироблює у митця схильність до аскетизму. Це аскетизм особливого ґатунку: він "не спрямований на самокатування чи самозаперечення. Скоріше його можна було б назвати самодисципліною".

Як бачимо, К. Хорні поступово нашаровує все нові і нові якості, завдяки яким можна безпомилково виокремити творчу особистість серед значної кількості пересічних людей. Серед цих якостей найвагомішими виступають: самотність, уособленість, позачуттєвість, несвободність, аскетичність, самодисциплінованість. Окрім означеного, К. Хорні висловлює ще кілька надзвичайно глибоких думок, водночас ставлячись до них досить обережно. По-перше, вона стверджує, що "творчі здібності можуть представляти собою різновид спасіння". Творчість на невротичну особистість здатна справляти враження "дивовижних" ліків. На "оздоровчу" функцію творчості на початку минулого століття, принаймні в Росії, вказувало чимало психологів (П. Карпов, Л. Виготський, В. Дерябін). Досить цікаво проблема "лікувальних" можливостей живопису розглянута відомим грузинським психологом і психіатром Е. Вачнадзе, який протягом тривалого часу працював з психічно хворими дітьми. Відповідний досвід є і в інших країнах. Ця проблема може бути предметом спеціального розгляду. Що ж стосується позиції К. Хорні, то вона лише констатує цей факт, не розгортаючи його ані теоретично, ані фактологічно. По-друге, на думку К. Хорні, творчість вимагає розгляду проблеми "підкорення" або підпорядкування однієї особи іншій. Така ситуація виникає стосовно колективних типів творчості.

Зазначимо, що низку питань, пов’язаних з специфікою здійснення творчого процесу в умовах колективної творчості, досліджено досить детально, проте лише в монографії Л. Левчук "У творчій лабораторії митця" була зроблена спроба обґрунтувати типологію "прямої" та "опосередкованої" творчості. До видів мистецтва, які входять в тип "опосередкованої", Л. Левчук зараховує театр, кіно та усі виконавські мистецтва. Як приклад "опосередкованої" творчості, у книзі "У творчій лабораторії митця" теоретик розглядає професію актора і зазначає, що "для нього не тільки навколишня дійсність, а й написана драматургом п’єса будуть об’єктивною основою його творчості. Специфічна риса професії актора полягає в тому, що його творчість зумовлена існуванням літературної першооснови. Це не тільки обмежує його у пошуках, а й ставить у жорстку залежність від змісту і форми твору, від рівня інтелектуального розвитку та сутності естетичних запитів іншого митця, насамперед, письменника. Процес власної творчої праці актор може здійснювати тільки в межах запропонованого йому літературного образу" [2, 41]. Окрім аналізу конкретної ситуації стосовно професії актора, Л. Левчук робить такий загальний висновок: "Опосередкований вид творчості здебільшого здійснюється колективно. Це, як правило, ставить одного художника у творчу залежність від іншого. Виявляється, що в такому складному процесі, як художня творчість, поруч можуть бути співдружність та декретування" [2, 42]. І ще одна, на наш погляд, дуже важлива теза: "…справа не тільки в існуванні такої риси опосередкованого виду творчості, як залежність (актора і режисера від літературної першооснови, актора від режисера і т.ін.), але й у тому складному психічному стані, який породжує у митця ця особливість його творчості" [2, 42]. Проте, заявлена Л. Левчук проблема не отримала подальшої розробки ані в її роботах, а ні в роботах інших фахівців. Лише ескізно ця проблема заявлена і у К. Хорні. Це доводить необхідність подальшого дослідження проблем художньої творчості не лише в, так би мовити, її загальному обрисі, а й деталізуючи найменші специфічні ознаки. Саме такий шлях обирає культуролог В. Бадрак, намагаючись максимально деталізувати все, що так чи інакше стосується творчості, є дотичним до творчого процесу. Єдине, що можна закинути В. Бадраку, так це занадто популяризаторська форма викладу подекуди досить складного матеріалу.

Підкреслюючи, що найбільш повно проблеми художньої творчості представлені в монографії К. Хорні "Наші внутрішні конфлікти", ми не обминаємо увагою і інші її роботи. Так, у книзі "Самоаналіз" вона торкається проблем біографічного методу як засобу розуміння мотивів і стимулів творчого процесу. Звертаючись до проблеми значення мемуарної літератури, щоденників, сповідей в розумінні внутрішнього світу людини взагалі і митця, зокрема, К. Хорні продовжує відповідну традицію, закладену Фрейдом, який саме означені джерела використовував при вивченні особи митця. Водночас, К. Хорні більш обережна – порівняно з Фрейдом – щодо ступені довіри цим джерелам. Є ще одна відмінність між Фрейдом і Хорні в оцінці, зокрема, щоденників видатних людей: Фрейд

вважав, що вони створюються, переважно, завдяки "розкріпаченню" позасвідомого, Хорні переконана, що "в кращому разі щоденник є правдивою реєстрацією свідомих думок, почуттів і мотивів".

Для підтвердження своєї позиції, К. Хорні наводить два приклади. Перший стосується "Сповіді" Ж.-Ж. Руссо. Вона пише: "Коли Руссо в своїй "Сповіді" вихвалявся своєю чесністю, викриваючи мазохістичні переживання, він не відкрив нічого, чого б він сам не знав; він просто повідомив про те, що зазвичай зберігається в таємниці" [5, 129]. Наводячи другий приклад, К. Хорні згадує роман Калбертсона "Дивні життя однієї людини", де письменник чесно описав автобіографічні спогади щодо "свого роздратування й незадоволення власною дружиною, водночас не даючи жодного натяку на їх можливі причини". Ці приклади К. Хорні наводить невипадково: вона вважає, що слід читати і щоденники, і сповіді, і мемуарну літературу та користуватися їх матеріалом. Але вона відмовляється оцінювати літературу такого ґатунку як самоаналіз митця, а це означає, що вона заперечує один із засадничих принципів Фрейда, для якого все, що написана рукою митця, є автентичним його внутрішньому світу.

На нашу думку, позицію К. Хорні слід оцінити позитивно і підтримати, оскільки вона ближче до реального стану речей. Це особливо стає очевидним, коли Хорні підкреслює, що "щоденники пишуться з оглядкою на майбутнього читача": "Наразі така оглядка на наступні покоління неминуче применшує непідробну щирість. Вільно чи невільно письменник буде себе прикрашати. Він повністю опустить якісь особливості, зведе до мінімуму свої недоліки або звинуватить в них інших, промовчить про окремих людей" [5, 129].

Як ми намагалися показати, Хорні відштовхувалась від психоаналітичної платформи Фрейда, але все ж вона напрацьовує власні ідеї. Не виступаючи в ролі апологетів концепції свого вчителя, – в широкому тлумаченні поняття "вчитель" цю роль Фрейд виконує стосовно всіх, хто долучився до психоаналізу, – неофрейдисти, модифікуючи фрейдівські ідеї, досить впевнено просували вперед дослідження тих чи інших проблем. Водночас, розробки представників неофрейдизму не слід зводити тільки до модифікаційних процесів чи сприймати їх ідеї як приклад модифікації. Ми свідомо підкреслювали ті моменти, де самостійність позиції К. Хорні виявляється найвиразніше.

Література:

1. Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика : навч. посібник для студентів гуманіт. спец. вищ. навч. закладів / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 253 с.
2. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця / Лариса Левчук. – К. : Мистецтво, 1978. – 133 с.
3. Хорни К. Новые пути в психоанализе / К. Хорни. – М. : Акад. проект, 2007. – 239 с.
4. Хорни К. Наши внутренние конфликты / К. Хорни. – [2-е изд.]. – М. : Акад. проект, 2008. – 224 с.
5. Хорни К. Самоанализ / К. Хорни. – [2-е изд.]. – М. : Академ. проект, 2007. – 206 с.

УДК 172.1:177.9 "…/05"

Левкулич Василь Васильович,
кандидат філософських наук,
доцент Державного вищого навчального закладу
"Ужгородський національний університет"

ПЕРЕДУМОВИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО РОЗУМІННЯ СОЦІАЛЬНОЇ СПРАВЕДЛИВОСТІ У МІФОЛОГІЧНІЙ СВІДОМОСТІ СТАРОДАВНЬОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті досліджуються уявлення про соціальну справедливість у свідомості стародавнього суспільства. Характеризується формування поняття справедливості на рівні концепції, що виражає співмірність людських вчинків, їх співвідношення з порядком Всесвіту та традиціями соціуму.

Ключові слова: *справедливість, соціальна справедливість, категорія справедливості, справедливе, несправедливе, сутність справедливості, розуміння справедливості.*

The article contains a research of understanding of the social justice in the ancient society. The concept of "justice" is characterized as a conception which expresses the proportionality of human actions and their correlation between order of the universe and traditions of society.

Keywords: *justice, social justice, category of justice, just, unjust, the essence of justice, understanding of justice.*

© Левкулич В. В., 2012

Якщо проаналізувати історію розвитку суспільства, то можна навести не так вже й багато соціальних проблем, які хвилювали людське суспільство на всіх етапах його розвитку. Однією з цих проблем була, очевидно, проблема справедливості. Схоже, нема жодної історичної епохи, коли б хто-небудь не проголошував себе справедливим чи не вимагав відновити її. Про справедливість говорили всі, кому її не вистачало, чи прикривалися гаслами про неї, спекулюючи та маніпулюючи суспільною думкою. Про справедливість дискутували, дискутують і, очевидно, будуть дискутувати, починаючи від правителів, підданих і рабів та закінчуючи мислителями-філософами. Останні задавали собі питання. А що ж таке справедливість? Чи можлива вона взагалі? А якщо так, то як її досягти або реалізувати на практиці? Відповіді на ці вічно актуальні питання, що не залишають байдужою жодну людину, ми знаходимо у соціальній філософській думці. Інтерес до проблеми соціальної справедливості та пошуки її формули тривають і дотепер. Це стало предметом численних міждисциплінарних дискусій. Так званий "новий дискурс справедливості" став об'єктом дослідження не тільки для соціальних філософів, а також і для багатьох політологів, соціологів та правознавців.

Але ключову роль в цьому процесі повинна відіграти соціальна філософія як всезагальна методологія цієї теорії, або як всезагальна методологія соціальних наук. Саме соціальна філософія повинна забезпечити методологічну єдність майбутньої теорії справедливості. Зважаючи на загальновідомий принцип, згідно з яким немає нічого більш практичного, ніж хороша теорія, соціальна філософія повинна забезпечити теорію справедливості необхідним набором практичних рекомендацій, тобто вказати шляхи та способи втілення в практичне життя людей принципів теорії справедливості.

З ретроспективного погляду, ідея справедливості невіддільна від соціальної спільної діяльності людей. Уявлення про справедливе і не справедливе виникають одночасно з розвитком суспільної та моральної самосвідомості суспільства. За допомогою цих уявлень регулюються взаємовідносини між членами суспільства, а також між окремим індивідом і тим соціальним цілим, до якого належить даний соціальний індивід, незалежно чи це рід, сім'я, община, народ, держава.

Справедливість – це поняття, яке часто вживається в повсякденному спілкуванні людей і сприймається як щось саме собою зрозуміле для нас. Виникає ілюзія, що кожній розсудливій людині з власного повсякденного досвіду зрозуміло, в чому суть справедливості. Однак, якщо справа дійде до визначення, то багато хто не може його дати.

"Досвід вчить, – зазначав німецький правознавець Г. Шпренгер, – що нема нічого складнішого, ніж пояснити те, що само собою зрозуміле. Саме, з подібними труднощами ми зіштовхуємось, коли намагаємося дати чітке формулювання сутності справедливості. Той світ, який був раніше, і той, який існує тепер, як і всі наукові, естетичні та релігійні орієнтації, неминуче піднімають питання про сенс свого існування, і через це приходять до проблеми розуміння сутності справедливості" [12, 16]. Дослідники в галузі етики також вважають поняття справедливості одним з найскладніших [3, 301].

Для соціальної справедливості характерна обмежена присутність в діяльності людей. Вона дійсна, реальна, оскільки виступає не тільки метою та еталоном, але і самим процесом досягнення мети. Це той процес, у якому потрібно обговорювати та судити, оцінювати, схвалювати та відкидати і при цьому діяти у відповідності з цими оцінками. Весь драматизм людської історії обумовлений спробами встановлення та утвердження справедливості, її нехтуванням і "спотворенням" та подальшим "відновленням". І всі ці спроби супроводжувалися побудовою певних теоретичних моделей, що були покликані виправдати ті чи інші політичні та економічні дії.

Різні грані та аспекти соціальної справедливості своєрідно актуалізувалися на тих чи інших етапах соціальної еволюції у відповідності з потребами часу. При всій ясності та незаперечності значення справедливості в житті суспільства, інтерпретація цього поняття представляє певні труднощі. Це поняття є складним, багатогранним. Крім того, слід враховувати певні відмінності категорії "соціальної справедливості" від поняття справедливості загалом, в етичному сенсі. Співпадаючи в певному відношенні, ці категорії в інших зрізах можуть відрізнятися одна від одної.

Для розуміння цих відмінностей слід звернутися до зауважень методологічного характеру, які наводить в своїй роботі "Проблеми моралі" О. Г. Дробницький. Справедливість він розглядає як складне поняття, що має багаторівневу структуру. Його неможливо інтерпретувати поза зв'язком з іншими етичними та соціологічними категоріями. Виражаючи "належний порядок речей", справедливість у той же час втілює в собі поняття добра, конкретизує його. "На відміну від більш абстрактної ідеї добра, де належне і цінне притаманне нерозчленованому об'єкту, "справедливість" – це співвідношення двох або кількох моментів у єдності (діянню повинно відповідати воздаяння, злочину – покарання, правам – обов'язки, заслугам – почесті, нагороди і т.д." [2, 57].

Якщо етична думка наполягає на абсолютному "категоричному" характері своїх принципів і висновків (не випадково всі етичні положення випливають із категоричного імперативу Канта), то в

соціальній філософії положення і висновки про природу соціальної справедливості носять більш гнучкий, "відносний" характер і завжди відкриті для наукової критики та подальшого вдосконалення.

Слід враховувати, що справедливість як феномен суспільної свідомості, як аспект соціальних відносин пронизана протиріччями, і тому її сутність не можна однозначно матеріалізувати формально-логічно. Справедливість виступає в ролі регулятора суспільних відносин. Вона, крім ідеальних властивостей, несе в собі реальні, практичні, життєво важливі, безпосередні прояви власного "рельєфу". Подібну думку висловлює у своїй теорії справедливості американський дослідник Дж. Роулз, вважаючи, що "справедливість є головним достоїнством соціальних інститутів так само, як істина – систем мислення" [7, 215].

Звертаючись до порівняльно-історичного аналізу поняття соціальної справедливості, слід зазначити, що поряд з тим трактуванням, яке відшліфовувалось філософами, правознавцями, соціологами, в масовій свідомості завжди був живим і пройшов через тисячоліття близький людський серцям ідеал справедливого суспільства. У масовій свідомості визрівало таке уявлення про справедливість, в якому втілилися і своєрідність конкретної епохи, і загальнозначущі, загальнолюдські моменти. Як свідчить історичний досвід, ідея справедливості здавна живе в свідомості мас, проникає в побут і звичаї, у внутрішній світ кожної особистості. Тому можна погодитися з думкою відомого літературознавця В. Я. Лакшина, який зазначав, що "почавши формуватися, схоже, ще в доісторичні часи, людська мораль є свідомістю справедливості – рівного права на існування свідомих живих істот" [5, 33].

Усвідомлення ідеї справедливості формувалося із повсякденної практики суспільних відносин. В первісні часи в індивідуальній свідомості, схоже, не було усвідомлення ідеї справедливості, як такої, було тільки неясне відчуття правильного, належного чи неправильного, неналежного. Моральна свідомість в ці давні часи орієнтувалась на колективні інтереси, які виступали єдиним критерієм вчинків людини. В таких умовах індивідуум майже ніколи не протистояв колективу, бо недотримання заповідей, заборон, будь-ким із членів племені загрожувало лихом всьому племені. Дотримання тих чи інших вимог, що обумовлені первісним "прообразом справедливості", первісні люди не піддавали раціональному аналізу, а робили це несвідомо, не замислюючись.

"Люди інколи не можуть раціонально обґрунтувати свої оцінки справедливості або несправедливості того чи іншого людського вчинку, акта влади, економічного рішення. Але вони відчувають це безпосередньо, інтуїтивно, бо певний вчинок, акт, рішення зважені ними на "внутрішніх терезах"" [1, 54]. Відчуття справедливості – це дуже важлива якість свідомості людей. Однак це відчуття повинно підкріплюватися розумом. Лише так воно стане зрілим переконанням, стане необхідною передумовою продуктивної діяльності людей.

Про поєднання рефлексії та інтуїтивного відчуття влучно сказав Іммануїл Кант: "Людина природної простоти дуже рано набуває відчуття справедливості, але дуже пізно або взагалі не набуває поняття справедливості. Згадане відчуття повинно розвинутися набагато раніше за поняття. Якщо скоріше навчити людну розвивати це поняття за правилами, то у неї ніколи не з'явиться відчуття справедливості" [4, 196].

Якщо подивитися в минуле, то ми побачимо, що в умовах родинно-племінних відносин справедливість ототожнювалася з владою звичаю. А звичай заснований на інтуїтивному та емоційному визнанні належного, справедливого стану речей. Традиційна норма звичаю несла в собі гармонію, порядок, відповідно до якого впорядковувалися відносини між людьми.

Перші уявлення про справедливість були пов'язані, в першу чергу, з звичаєм таліона, що має дуже стародавні коріння. Це виражено формулою: "Око за око, зуб за зуб". Ідея рівної відплати була зрозуміла для давньої людини. "Удар за удар, відшкодування, рівне заподіяному збитку, рівні частки при розподілі харчів і землі – таким було однакове розуміння справедливості, характерне первісним людям, – писав Поль Лафарг, – поняття, які піфагорійці виражали в аксіомі: "не порушувати рівноваги терезів"" [6, 82]. Звідси випливає ідея невідворотної відплати, уособленого в образі богині Немезиди. Богиня помсти й відплати карала будь-яку несправедливість. Тут уперше можна відстежити думку про розподіляючу і "воздающу" справедливість.

Досліджуючи генезис справедливості, Поль Лафарг зауважував, що характерне для дикуна шалене бажання помсти породжувалося умовами існування і спочатку було ніби актом колективного захисту і самозбереження. Англійський дослідник Адам Сміт писав: "Природа обдарувала нас почуттям помсти, мабуть, турбуючись виключно про наш захист. Це почуття служить запорукою справедливості та невинності. Воно спонукає нас давати відсіч образі, спонукає до відплати за неї, щоб змусити кривдника розкаятися у своїй несправедливості та щоб під страхом відплати запобігти подібним вчинкам з боку інших людей" [9, 109].

Зміст "воздающей" справедливості полягає в тому, щоб якомога точніше співставляти відшкодування із збитками. При цьому діяв принцип "кругової поруки", що є неприйнятним для сучас-

ної людини. У міфах стародавніх греків "воздающа" справедливість носить караючий характер: боги карали не тільки злочинця, але і його родичів та нащадків. Вина володаря переносилася на долю держави. Так, всі троянці розплачувалися за "подвиги" Паріса.

Поступово поняття "воздающей" справедливості збагачувалося і більш гуманними принципами: не тільки зло за зло, а й добро за добро. Причому вже у вченнях мудреців Стародавньої Греції особлива увага зверталася на другу частину цієї формули. Невдячність вважалася найбільшою несправедливістю. Гостинність розглядалася як важливий критерій справедливості. Земну справедливість стало уособлювати чесне та неупереджене правосуддя. Образ користолюбного, несправедливого судді є найбільш ненависним в переказах всіх народів.

Дотепер ми вели мову про передумови концептуального розуміння соціальної справедливості в міфологічній свідомості первісної людини. З формуванням цивілізованого суспільства та розвитком етичної форми суспільної свідомості поняття справедливості кристалізується і окреслюється як певна концепція, що виражає співмірність людських вчинків, їх співвідношенням з порядком Всесвіту та традиціями соціуму. Виникнення цивілізації стародавні мислителі пов'язували з утвердженням справедливості, втіленої в праві, звичаях і моральних нормах. З "незнаючих законів" люди перетворилися на істоти суспільні, політичні, які мають поняття про справедливість.

Але, маючи це поняття, люди аж ніяк не завжди мали намір слідувати йому. Щойно з'явившись, ідея справедливості стала піддаватись різного роду сумнівам і випробуванням. Агресивні інстинкти, які людина успадкувала від природи, були дуже древніми і сильними. Їх "соціальною модифікацією" стали егоїзм, надмірне владолюбство, жадібність і т.п. І тому античних мудреців хвилює питання про причини та наслідки соціальної несправедливості.

Так, великий епічний поет Гесіод викладає концепцію погіршення людської природи, яка пройшла еволюцію від "золотої доби", до "залізної доби", коли люди не можуть перепочити "від праці і горя". Але й у цю добу в людей існує поняття про правду – "найбільше благо", подароване Зевсом. І "Зевсове око" спостерігає за тим, як люди слідують його завітам, і йому допомагають три міріади демонів і сама Діке – богиня справедливості. Кого ж картає Гесіод гнівним словом як не порушників справедливості? Не тільки гордія і торгашів-шахраїв, але, перш за все, "безбожних царів", що вимагають все нових дарів і творять неправий суд. Через беззаконня царів, попереджає Гесіод, "зникають зі світу народи". Та й у буденному житті, каже він, "під кінець осоромить гордія неодмінно праведний". Але все це тільки в області "долженствованія"! Насправді ж, визнає Гесіод, становище таке, що "сьогодні ж і сам справедливим я бути поміж людей не бажав би, та заборонив би й синові; ну як же тут бути справедливим, якщо чим більше хтось неправий, тим легше управу знаходить?" [11, 3].

Таким чином, у світогляді стародавніх греків поняття справедливості не замикається в колі етичних категорій. Аналізуючи погляди грецького філософа Анаксимандра, відомий англійський вчений Б. Рассел писав: "Ідея як космічної, так і людської справедливості відіграє таку роль у грецькій релігії та філософії, яку нелегко повністю зрозуміти нашому сучасникові. Дійсно, саме наше слово "справедливість" навряд чи передає її значення", але важко знайти якесь інше слово, якому можна було б віддати перевагу. Мабуть, Анаксимандр висловлює наступну думку: вода, вогонь і земля повинні перебувати в світі в певній пропорції, але кожний елемент вічно прагне розширити свої володіння. Але існує деяка необхідність, або природний закон, який постійно відновлює рівновагу. Це поняття справедливості – не порушувати встановлених від віку кордонів – було одним з найглибших грецьких переконань" [8, 59].

У ранньому античному суспільстві філософія отримала свій розвиток як натурфілософія, про що свідчить тісний взаємозв'язок соціальної норми і природи.

Приміром, Анаксимандр тісно пов'язував суспільство й космос, правосуддя і "світовий порядок речей", обґрунтовуючи таку думку: "З чого виникають речі в те ж саме вони зникають, згідно необхідності. Бо за свою несправедливість одне одному вони віддають справедливу відплату за певною послідовністю у часі" [10, 44]. ""Апейрон" у Анаксимандра, "логос" у Геракліта означали єдине й загальне у всесвіті, постійний і незмінний порядок речей. Звідси виводилося уявлення про загальну справедливість (справедливу відплату), яке було одним з найглибших переконань: космічній справедливості підпорядковані і люди, і стихії природи, і самі боги" [10, 47].

В античності відбувалося поступове виокремлення категорії "справедливість" з більш загального синкретичного поняття, яке відображало світобудову в цілому, тобто, охоплювало одночасно як процеси природи, так і людські відносини, соціальне буття. Характерно, що категорія справедливості тісно пов'язана з ключовим поняттям долі, року, диференціюється, отримує багатий і різноплановий розвиток. Справедливість позбавляється загальності, сліпої і безликої сили та поступово конкретизується, знаходить натуралістичні або соціальні контури в залежності від характеру філософських вчень чи політичних доктрин.

Література:

1. Давидович В. Е. Социальная справедливость: идеал и принцип деятельности / В. Е. Давидович. – М. : Изд-во политической л-ры, 1989. – 255 с.
2. Дробницкий О. Г. Проблемы нравственности / О. Г. Дробницкий. – М. : Наука, 1977. – 331 с.
3. Золотухина-Аболина Е. В. Современная этика : уч. пособие для студентов вузов. – 2-е изд. / Е. В. Золотухина-Аболина. – М.-Ростов н/Д, 2003. – 416 с.
4. Кант И. Сочинения : в 6 тт. / И. Кант ; под общей редакцией Я. Ф. Асмуса, А. Я. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – М. : Мысль, 1964. – Т. 2. – 511 с.
5. Лакшин В. Я. Нравственность, справедливость, гуманизм: заметки на полях философских книг / В. Я. Лакшин // Комунист. – 1989. – № 10. – С. 32–42.
6. Лафарг П. Сочинения / П. Лафарт. – М.-Л., 1931. – Т. 3. – С. 82.
7. Оганесян А. К. Равенство и справедливость (Концепции Д. Роулса и Д. Белла) / А. К. Оганесян // Этическая мысль : научно-публицистические чтения. – М. : Политиздат, 1990. – С. 214–228.
8. Рассел Б. История западной философии / Б. Рассел. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 2001. – 992 с.
9. Смит А. Теория нравственных чувств или опыт исследования о законах, управляющих суждениями / А. Смит. – СПб. : И.И. Глазунов, 1895. – С. 109.
10. Титов В. Н. Идея социальной справедливости в древнегреческой философии / В. Н. Титов // Диалог. – 2002. – № 6. – С. 44–51.
11. Чанышев А. Н. Эгейская предфилософия / А. Н. Чанышев. – М. : МГУ, 1970. – 240 с.
12. Шпренгер Г. Взаимодействие: соображение по поводу антрополоического понимания масштабов справедливости / Г. Шпенгрер // Государство и право. – 2004. – № 5. – С. 16–23.

УДК 7.01

Спичак Олена Ернестівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри інженерії та загальноосвітніх
дисциплін Антрацитівського факультету
гірництва і транспорту Східноукраїнського
національного університету ім. В. Даля

МЕТАФОРА ТА ЕСТЕЗИС УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИКИ

У статті розглянуто естезис української поетики через дослідження естетичного змісту метафоричного простору. Метафоричний простір розглянуто як найважливіший елемент художньої культури.

Ключові слова: *метафора, естезис, символ, багатозначність, полісемантичність, гіперметафоричність, гіпометафоричність.*

In the article estesis of the Ukrainian poetics is analyzed through the aesthetic content of metaphorical space. Metaphorical space is considered as the most important element of the art culture.

Keywords*: metaphor, estesis, symbol, significance, polisemantics, hipermetaforics, hipometaforics.*

Естезис української поетики найбільш повно й усебічно може бути розкрито через дослідження естетичного змісту передусім його метафоричного простору. Такий підхід, плідність якого незаперечна, дозволяє саме через метафоричний простір як найважливіший елемент художньої культури виявити найбільш характерні естетичні особливості цього типу культури.

Естетичні особливості української культури, як і будь-якої іншої, виявляються лише в присутності людини. Естетичне набуває своїх якостей, смислів і відмінних рис лише в присутності людини, якій усе підкорено як меті й найвищому прояву творіння відповідно до християнського антропоцентризму. У художньої культурі це становить суть інкультурації естетичного, коли формується художня реальність буття ліричного героя. Ліричний герой має риси не лише одвічного ідеалу людини як образу Божого, але й риси буття в конкретному історичному місці й у конкретний історичний час, що стосується перш за все людини зовнішньої. Саме цією особливістю визначено специфіку естезису, який несе в собі енергію впливу ліричного героя художнього твору на читача.

Досліджуючи сучасний стан української естетики, відзначимо, що метафоричний простір піддається впливу властивого сучасному суспільству соціального прогресу, який замість живих метафор

© Спичак О. Е., 2012

створює інструменти-тропи легко оперованих понять [12, 14], що виявляється чужим естезису самих основ українській поетики. Тим самим ще раз підтверджено важливість дослідження метафоричного простору як підстави української поетики, поза якою розвиток української поетики немислимий.

Сьогодні проблему метафори розглядають у контексті різних напрямів філософських та філологічних наук; у багатьох аспектах досліджують її сутність та процес розуміння, структуру й функціонування, роль у формуванні художнього тексту тощо. У цьому зв'язку слід відзначити постійне становлення особливої кореляції між українською культурою з її традиціями та станом сучасного соціуму, де головним чинником розвитку суспільства виявляється науково-технічний чи цивілізаційний прогрес. Як наслідок, при посиленні резонансу з боку сучасного суспільства, нівелюються українські традиційні культурні й естетичні особливості, а сприйняття ліричного героя стає неадекватним, смішним або надто трагічним.

Розглядаючи метафоричний простір в українській поетиці, доречно звернутися передусім до її міфології, оскільки саме в ній лежать корені метафоризації, і саме міфологія постає джерелом реалізації метафори в українській поетиці. Метафоричне оживлення природи завжди передує міфологічним образам української літератури, художньо виправдовує й підготовлює їх появу, забезпечуючи при цьому стилістичну єдність як поезії, так і прози. Підготовку художнього бачення в процесі реалізації метафори можливо виявити, наприклад, у відомому описі української ночі в М. Гоголя, де процес описано як ще не звершений, коли нічні видіння ще приховані в душі поета й не отримують самостійної реальності, ніби зупиняючись на межі між метафорою й міфом.

Слід відзначити, що метафора є своєрідною перехідною ланкою між образом і поняттям. Вона не ототожнює об'єкти через ототожнення їхніх "властивостей", а дає змогу літературними засобами встановлювати подібність предметів, залишаючи їх тотожними собі, працюючи лише на рівні подібності властивостей [11, 235]. Тому метафора може бути виражена словом, реченням, твором і осмислена читачами герменевтичними методами аналізу на полі смислів, що розширяються до безкінечності. Це свідчить про те, що всередині метафори існує деяка гілка "знакознавства", яка констатує наперед задану неможливість звести художню творчість і сприйняття до однозначного розуміння. У тому й полягає естетична цінність метафоричних конструкцій, що вони відчиняють двері в безкінечність художніх світів і збагачення внутрішньої людини за рахунок естетичного багатства цих світів. В основу цього способу існування метафоричного простору покладено навмисну багатозначність – еквівокаційність, яка є особливо наочною в яскравій і гіперметафоричній за її суттю українській поетиці.

Ще в XIX ст. О. Потебня писав, що "мистецтво не має можливості передати іншому своєї думки, але може збудити в ньому його власну" [5, 207]. Сама думка є діалог (М. Бахтін). Цей діалог між метафоруючим суб'єктом – автором і метафоруючим суб'єктом – читачем є суб'єкт – суб'єктна форма буття метафоричної думки. Думка становить своєрідне ціле – діалог, і в цій якості естетичні смисли завжди в метафоричному просторі незмірно більші за зміст смислів логічних. В українській поетиці метафоричний простір завжди є діалог двох суб'єктів – того, хто створює метафору, і того, хто реагує на неї. При цьому ми повинні мати на увазі, що художній діалог у метафоричному просторі не є комунікація кореспондента й реципієнта, а саме діалог як спілкування. Метафора в цьому випадку не дає спілкуванню переродитися в комунікацію. Метафора стає, окрім усього іншого, естетичним хранителем спілкування як найвищої розкоші людського буття й перепоною до маргіналізованого міжлюдського простору простої комунікації, у якій не залишається місця особистісним якостям і творчим способам реалізації їхнього потенціалу. Художник створює ліричного героя, який одночасно є відображенням соціальних обставин і мотиваційним імперативом піднесеним обставинами зацікавити читача не споживацьки, не утилітарно, а художньо, і засобом такої мотивованості є саме метафора. Читач, "запліднений" енергією метафори, діє в певному напрямку, а саме в напрямку особистісно-естетичного способу сприйняття світу, коли обидва суб'єкти спілкуються через метафоричний простір, ними створений і ними ж реалізований, як суб'єкти культурних, естетичних відносин.

Сприйняття світу через метафору передбачає поєднання свідомого й несвідомого рівнів сприйняття, виражених у метафорично багатомірному образі. Це зумовлено тим, що в метафорі провідним є принцип асоціативної багатошаровості, який ми розглядаємо як феномен еквівокаційності. Метафора, отже, побудована на поєднанні різнорядних планів дійсності, як у постмодерністській моделі деструктивного типу, так і конструктивного, однак в останній метафора спрямована на досягнення єдиного художнього цілого. Ці особливості найбільш характерні для української поетики, саме тому в ній помітний ефект цілісності, що постійно виникає як спосіб посилення енергії становлення й підтримки метафоричного спілкування в естетизованому культурному просторі діалогу. Образ будується на смислових взаємопереходах. При цьому асоціації постійно виникають через зримий і чуттєвий образ зображуваного. Виразність ліричного героя проявляється через насичені емоційні ознаки,

що наповнюють світ літературного твору. Часто колір, а в українській культурі особливу перевагу віддають червоному, стає формо- та смислотворчим прийомом метафоризації в художньому творі. Загалом, принцип художньої синестезії (еквівокаційності) характерний не лише для української поезії, але й для всієї постмодерністської культури.

Реалізація постмодернізмом принципів "інтерактивного" сприйняття перетворила художній твір на деяку ігрову реальність, у якій стає можливим моделювання найрізноманітніших варіантів смислів. Водночас гру в постмодернізмі розуміють як складний діалог, точніше полілог культур усередині твору, що не має єдності й внутрішньої зв'язності. Саме тому в постмодернізмі метафора перетворюється на самоцінність, тоді як в українській поетиці текст перетворюється на гіпертекст, подібний до пирога, де кожен інгредієнт по-своєму важливий, а метафора все ще наповнена енергією підтримки естетичних та особистісних цінностей. Навіть письменники 90-х, як зауважує С. Інчакова, основною характеристикою їхньої образності вважали гіперметафоричність, коли "весь вірш міг бути побудований на метафорі, що розрослася, як дерево" [2, 43]. Не можна сказати, що ці письменники не використовували яскравих епітетів, гіпербол і алегорій, їхній набір художніх засобів не був бідним, але метафоричність (як неперевершений інструмент образності) усе ж залишається найбільш характерною, вона є найважливішим інструментом поетичності у створенні образу ліричного героя. Ці тенденції характерні й для сьогоднішнього етапу становлення української поетичності: метафора продовжує абсорбувати попередній поетико-естетичний досвід, будучи найважливішим засобом збереження образності української поетики. Тому вона, незважаючи на всі перипетії, пов'язані з постмодерном, із розсипанням цілого, усе-таки зберігає трансісторичні риси естетичної енергетики від міфології до сьогодні.

Саме метафора в українській поетиці перетворює еквівокаційність на єдність, а не веде до розрізненості, як це характерно для постмодерністської культури, коли "метафора розвивається в бік семантичного збіднення й, разом з тим, більшої визначеності", що відповідає тенденціям розвитку сучасної метафори [1, 30]. Як ми вже з'ясували, символи є для метафори інструментом, за допомогою якого вона виражає свою полісемантичність, коли образність задає тематику, тематика – образність, а разом вони елімінують те, що не веде суб'єкта до утримання художньої цілісності образа [8]. Тому досі, наприклад, вірші громадянської й політичної спрямованості цілком справедливо сприймають дещо насторожено, а іноді навіть як щось другосортне чи занепале. Це пов'язано з тим, що сучасне громадянське й політичне поле не відповідає ліричному герою, адже образних віршів, а не прямолінійних "газетних статей", на ці теми завжди небагато. Громадянська поезія стає актуальною через усвідомлення потреби в громадянському суспільстві як поетичної туги за культурою, традиціями, народною мудрістю й справедливістю. Така туга за суспільством, для якого були б характерні єдність і розвиток особистісних якостей народу, актуальна для сучасного українського життя, у якому громадянське суспільство імітовано у вигляді існування партій. Обійти скелі "заяложених символів" й уникнути нав'язливих "стереотипних кліше" в громадянській поезії дійсно непросто, однак це спробували зробити члени запорізької поетичної школи М. Брацило, С. Скорик, С. Анищенко, А. Лупинос, В. Філь, О. Шинкаренко та ін. з притаманною саме їм метафоричною поетизацією громадянських тем. Отже, сучасне еквівокаційне сприйняття реальності через метафору в українській поетиці слід розглядати як важливий мотив творчості, що вимагає специфічного ладу художніх засобів, покликаних бути рушійними силами метафоричної творчості в цивілізаційному полі громадянських інтересів. За справедливим, на нашу думку, зауваженням С. Неретіної, у сучасному тлумаченні тропи розглядають уже не просто як звороти мовлення, що ґрунтуються на вживанні переносних значень слів, "не як поняття поетики чи збагачення значень (усе це було в античній теорії тропів і, оминувши Середньовіччя, в Новому часі аж до середини XX століття), а як спосіб мислення, в основі якого лежить ідея творчості" [4, 5].

Зв'язок тропів із словесно-образним мисленням був дуже актуальним для багатьох мислителів, таких як В. Жирмунський, О. Веселовський, О. Потебня, Б. Мейлах, М. Поляков, М. Коцюбинська, Б. Іванюк, Ю. Тимошенко, М. Епштейн та ін. У цьому зв'язку інтерес до дослідження методології становлення й розвитку сучасної поетики зумовлює увагу до вивчення тропів, зокрема метафор як найважливішого способу активізації творчого руху думки. Разом з тим, навіть перетворення метафор на клас легко оперованих понять (Р. Рорті) уже приховано містить інтенцію до актуалізації тропології, оскільки "саме визначення є троп (момент, коли визначення стає тропом, є момент перефігурації й перенесення смислів)", – зазначає С. Неретіна [4, 6].

До найважливіших особливостей української поетичної культури передусім слід віднести образну мову як носія й виразника її співучості: саме в ній і через неї ідентифікується українська особистість, здатна в метафорі черпати енергію для активізації творчого мислення. Отже, культура, мова й метафора об'єднуються в трикутник, змістом якого є українська поетика. У цьому контексті актуаль-

ність дослідження метафоричного простору в українській поетиці полягає в тому, що мова української поетики не розвивається поза метафорою! Це зумовлено не стільки поліфункціональністю метафори, яка може бути і прийомом (елементом форми), і художнім відкриттям, скільки особливостями української душі з притаманними їй властивостями глибинного естетизму, імовірно, пов'язаними з трагічною долею українського народу.

Пізнання української естетики вимагає адекватного словесного вираження за допомогою інтерпретації багатоманітності (еквівокаційності) буття українського народу, цей естетичний виклик в українській поетиці реалізовано передусім через метафору. У цьому зв'язку еквівокація й тропологія виражають естезис української лірики у вигляді поєднання невідомого й невизначеного (еквівокаційного, що має багатозначність, але не має інтенціональної визначеності) з відомим, осмисленим і визначеним метафоричним, що набуло інтенцію до цілісності. У цьому зв'язку важливо відзначити, що ефективність поетичного значення метафори полягає в єдності розмаїття й естетичної цілісності. Метафоричне пізнання навколишньої реальності, основане на законах українського мистецтва, дає підстави говорити про повноцінний і природний розвиток його поетики через засвоєння гіперметафоричності як природної її властивості.

В українській поезії метафора часто виражає емоційний стан народу, його переживання, ставлення до соціального буття. Загалом поетична творчість становить особливу єдність етнокультурних феноменів, які визначають його своєрідність, відображаючи, у випадку з українською поетикою, еквівокаційне ставлення до світу, але завдяки постійній ціннісній відсилці до трансцендентної чуттєвості формує особливу основу української поетики для її конструктивного розвитку.

Одним із перших у цьому ряду (конструктивного розвитку) є М. Гоголь, який відкриває багатство української душі. За зауваженням І. Роднянської, "М. В. Гоголь, охоплений "пафосом перетворення мистецтвом дійсності", "навантажив" літературне слово тим навантаженням, яке, по суті справи, несло слово фольклорне, обрядове: саме воно мало силу магічної взаємодії" [7, 18]. На думку самого М. Гоголя, істинна національність полягає не в описі сарафана, але в самому духові народу; поет може бути навіть і тоді національним, коли описує зовсім сторонній світ, але дивиться на нього очима своєї національної стихії, очима всього народу, коли відчуває й говорить так, що співвітчизникам його здається, ніби це відчувають і говорять вони самі. М. Гоголь глибоко проникав у сутність проблеми, у ментальність народу, вважаючи головним у потребах народу, а також і у власній творчості устремління до духовних цінностей, що в тому тропологічному ладі його поетики конгеніально виразило сутність метафоричної традиції української художності. Як точно підмітила О. Коржова, "поза духовним контекстом життя і творчість М. В. Гоголя зрозуміти неможливо" [3, 16]. У творчості М. Гоголя метафора сприяє вираженню висоти змісту внутрішнього устрою світогляду автора, що відображено в естезисі ліричного героя. Творчість цього письменника виражає стан устремління до Бога, і відтоді це стає характерним для метафоричного ладу української поетики.

Метафора як художнє одкровення є джерелом художньої творчості, це постійно простежується в українській поетиці. Схематично розвиток естетичної логіки української поетики можна представити через понятійний ряд: символ (багатозначність, еквівокаційність) – метафора (полісемантичність) – образ (гіперметафоричність). Тим самим, в українській поетиці метафора стає не лише способом вираження, але й ґрунтом, на якому виростає художній образ, а художній твір загалом стає подібним до "куща" метафори чи метафор, що розрісся. У цьому контексті метафоричність тепер вже становить естетичний спосіб буття української поетики, вона є модусом естетичності української поетики, надає їй цілісності й гармонійності, що і є головними ознаками естетичного.

Метафоричність, будучи модусом естетичності української поетики, сприяє розвитку національної тропології, зрощує неповторні "квіти" українського мистецтва. Спроба постмодернізму виростити європейські (більш раціональні) "квіти" на ґрунті української (більш чуттєвої) культури виявляється неефективною: вони нездатні до життя і сприймаються як пластмасові. Вектор української культури у зв'язку з трагічною долею українського народу постійно спрямований на пошуки засобів, зокрема й художніх, національного самозбереження й самоідентифікації. Бачити його тільки в так званих "шароварності" й "хуторянстві" означає не сприймати сутність української поетичності, а лише поверхово визначати цей модус.

Традиційно вплив метафори в українській поезії спрямований на облагороджування естетичних почуттів: піднесеного, трагічного (співчуття), героїчного. І чим більше поетично насиченою буде метафора, тим більшими будуть її активність і глибина. Це й зумовлює появу феномена гіперметафоричності в поетичному просторі української естетики. Так, у поемі Лесі Українки "Лісова пісня" спостерігаємо перебільшену увагу до українського фольклору, зокрема й фольклорні образи, перетворені творчою фантазією поетеси. Жива поетична мова, поєднана з художніми метафоричними засобами,

надає твору особливої поетичної краси. Тому не дивно, що твір звучить як пісня. Пісенно-казковий характер виражають слова головної героїні Мавки: "Як солодко грає, як глибоко грає, розтинає білі груди, серденько виймає!" [10, 368]. Метафора допомагає читачеві сприймати окремий образ чи твір загалом. Інтертекстуальність унаслідок метафоричної багатошаровості в українській прозі підкреслює насиченість почуттями, надаючи особливої своєрідності художньому тексту. Разом з тим, гіперметафоричність вимагає ретельного й талановитого використання художніх засобів, оскільки відсутність естетичної логіки в поетиці автора тягне за собою викривлення художнього стилю, отже, питання про естетичну цінність художнього тексту містить питання про адекватне використання структури метафоричного простору, що найбільш актуально саме для українського мистецтва. У цьому контексті розкриваються енергетика й художня онтологія української поетики, краса не лише художнього задуму, але й самої дійсності. Саме в такому випадку автор учить за допомогою мистецтва сприймати красу у світі, а через красу – піднесений і духовний зміст, що можна розпізнати завдяки метафорі. Поглиблення, проникнення в сутність зображуваного, у сутність тексту, його інтерпретаційні можливості через метафору розкриває справжній смисл краси дійсності, сприяє подальшому розвитку естетичної онтології української поетики. Тому сприйняття поетики в літературному творі викликає в читача стан естезису, тих відчуттів, які вразили, схвилювали й змінили внутрішній світ читача-реципієнта, "оживили" ідеї автора та його ліричного героя. Так, М. Рильський внутрішній стан ліричного героя відтворює через метафоризацію ярких образів природи, використовуючи накопичений досвід традиційного мистецтва, змальовує час і почуття сучасного героя й сучасні події, а в підсумку проступає логіка одвічної мудрості буття. Автор через ліричного героя образно передає в поетиці єдність людини і природи, любов до рідної землі, соборність, зберігаючи й розвиваючи тим самим народні традиції. Генерувальною ідеєю поезії М. Рильського є бачення краси в навколишньому бутті й піднесення над буденною суєтою. Він віртуозно володіє художнім словом, формуючи необхідні метафори для вираження тонких почуттів і переживань. Його творчість викликає резонанс у нашій душі (що несе в собі печаль і радість одночасно), а ліричний герой постає перед нами як жива людина. Це спостерігаємо в його відомому вірші "Медитація": "…Ніби марно пройшов я, співаючи, горами й долом, / Повз веселі гаї, мимо темних, як тучі, проваль… / Друже мій, ще не знаю, який ти з лиця і на ім'я, / Молодецький мандрівне, що тільки-но рушив у путь! / Знай – я пізно збагнув це! – що кожна хвилина – це сім'я… / Чисту воду люби, що гарячу вдовольняє спрагу, / І серця, що минають дорогу образ і оман… / Знай, що в світі найтяжче – це серце носити студене! / Краще вже хай шалене, повите у ніжність і гнів!.. / Милий сину! Коли я цю землю хвилину покину, – / Мій недоспів візьми і, як пісню, його понеси [6, 190]. Автор органічно поєднує багатогранне бачення світу, асоціативну багатошаровість художності української поетики, глибину роздумів над власним буттям і буттям країни.

Слід відзначити, що формування образу ліричного героя – це втілення особливостей індивідуального стилю письменника, єдність його внутрішнього світу й зовнішніх обставин. Звернімося до ранньої творчості П. Тичини. Його ліричний герой орієнтований на піднесені (вічні) цінності буття української культури, високу художню культуру, насичене ліричне "я". Рання творчість поета вражає читача передусім оптимізмом, активністю ліричного героя, який прагне все пізнати, розкрити закономірності навколишнього світу природи й життя. Поет втілює свої ліричні настрої через образну метафоричність у віршуванні, зіставляючи перипетії людського життя з явищами природи. Українська природа постає в нього живописною, сповненою ніжністю чуйної душі: "Гаї шумлять – Я слухаю. / Хмарки біжать – Милуюся. / Милуюся – дивуюся, / Чого душі моїй так весело" [9, 25]. У П. Тичини природа української метафоричності пов'язана із зануренням в український пейзаж і фольклор.

Будь-який стиль актуалізує в метафоричному просторі необхідні аспекти для поглиблення й виявлення деяких ознак у поетиці, особливо в її гіперметафоричному просторі. Аналізуючи образну експресивність у творчості Л. Костенко, спостерігаємо, що художня палітра її творів насичена значною кількістю живих метафор. У її творах "оживають" такі ознаки української поетичності, як вразливість душі, оживлення природи, морально-естетичні характеристики художніх героїв. Звертаючись до релігійних асоціацій, поетеса використовує їх переважно в метафоричному значенні, зберігаючи при цьому явний елемент сакральності. Метафоричність у Л. Костенко вказує на приховану красу, її ліричний герой отримує більше енергії в пошуку прихованих смислів, тим самим насичуючи художній світ поезії глибокою естетичною красою.

Отже, метафора відкриває й виражає глибину української естетики. Вивчаючи метафоричний досвід української поетики, ми проникаємо в глибинні основи сутності національного мислення. Цей досвід, використовуючи архетипні елементи, приводить до дії приховані механізми несвідомого поетичного й психологічного впливу на духовність й естезис народного буття.

Література:

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сб. / общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – С. 5–32.
2. Инчакова С. А. Петербургская академия художеств и формирование украинской художественной интеллигенции конца XIX – начала XX века (на материалах творчества А. Г. Лазарчука) : дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук : 24.00.01 / Инчакова Светлана Андреевна. – М., 2004. – 184 с.
3. Коржова Е. Ю. Духовная лестница Н. В. Гоголя : личность и творчество / Е. Ю. Коржова. – СПб. : О-во памяти игумении Таисии, 2009. – 615 с.
4. Неретина С. С. Тропы и концепты / С. С. Неретина. – М. : УРСС, 1999. – 278 с.
5. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.
6. Рильський М. Лірика і поема / М. Рильський. – К. : Дніпро, 1965. – 454 с.
7. Роднянская И. Пророки конца эона [Електронний ресурс] / И. Роднянская. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/voplit/2010/1/ro1-pr.html
8. Спичак О. Е. Роль метафори в екзистенції символу / О. Е. Спичак // Філософські дослідження : зб. наук. пр. / відп. ред. В. К. Суханцева. – Луганськ : СНУ ім. В. Даля, 2009. – № 10. – С. 165–171.
9. Тичина П. Г. Вибрані твори : в 2 т. – К. : Дніпро, 1971. – Т. 1. Вірші. – 1971. – 393 с.
10. Українка Леся. Вибране / Леся Українка. – К. : Худож. л-ра, 1963. – 547 с.
11. Фрейденберг О. Миф и литература древности / О. Фрейденберг. – М. : Вост. лит., 1998. – 800 с.
12. Rorty R. Philisophy as scince, as metaphor, and politics / R. Rorty. – Cambridge : Cambridge University Press, 1995. – 648 p.

УДК 130.2+930.1

Столяр Марина Борисівна,
кандидат філософських наук, доцент,
в.о. завідувача кафедри філософії та культурології
Чернігівського національного педагогічного
університету імені Т. Г. Шевченка

ДИТИНА, ЖІНКА, РОДИНА В РАДЯНСЬКИХ ТОТАЛІТАРНИХ ПРАКТИКАХ І В СМІХОВІЙ КУЛЬТУРІ

На прикладі змісту образів дитини, жінки та сім'ї автор демонструє протистояння радянської сміхової культури сакралізованим тоталітарним практикам.

Ключові слова: *радянська сміхова культура, тоталітарні практики, ієрофанія, сакральне, профанне.*

The author demonstrates the opposition of the Soviet laughter-culture and the sacralized totalitarian practices using as example images of Child Woman and Family.

Keywords: *soviet laughter-culture, totalitarian practices, hierophany, sacral, profane.*

Радянська сміхова культура, а особливо її могутній сплеск у 1960–90 рр., – унікальне культурно-історичне явище, що не знає світових аналогів, і не тільки в XX ст. [4, 6]. Справа в тім, що тоталітарна утопія пропонувала людям не просто нову картину світу. Це була сакралізована онтологія. Аналізуючи радянські тоталітарні практики у зв'язку із сміховою культурою, автор дисертаційного дослідження подає достатньо розвинуту традицію розуміння цих практик як квазірелігійних. Цієї думки дотримуються західні – Ж. Марітен, П. Тілліх, Б. Рассел, К. Поппер, М. Еліаде, М. Епштейн, Ю. Шеррер, Р. Занер та вітчизняні дослідники – М. Бердяєв, С. Булгаков, С. Франк, В. Лекторський, Е. Соловйов та інші. При цьому контраст комуністичного ідеалу та реальних практик був настільки яскравим, що сміх став природним епіфеноменом буття радянського народу.

Починаючи з твору М. Бахтіна "Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу" в сферу культурологічних розвідок входить поняття "сміхова культура", дослідженню якого присвячують свої праці такі автори, як С. Авєрінцев, Л. Баткін, Р. Барт, О. Волкова, Б. Гройс, Е. Джефферсон, Л. Дмітрієва, М. Каган, В. Кантор, Л. Карасьов, В. Кормер, О. Королькова, Ю. Крістєва, Р. Лахманн, Д. Ліхачов, Т. Любімова, В. Махаєв, О. Мєньшикова, О. Панченко, М. Соболєва, Т. Титаренко, В. Шкловський та інші. Що ж стосується радянської сміхової культури, то її аналіз як цілісного явища в контексті тоталітарних практик залишається актуальним.

© Столяр М. Б., 2012

Об'єктом цієї статті є радянська сміхова культура в її складних зв'язках із тоталітарними практиками, а предметом виступають ці зв'язки на прикладі конкретних ідеологічних практик культу дитинства та провідної ролі жінки в суспільстві.

Матеріал для аналізу відповідних тоталітарних практик ми беремо переважно з двох творів радянської літератури 1930-х років – повістей, які представляють авангардну і реалістичну течії мистецтва, – "Котлован" Андрія Платонова і "Військова таємниця" Аркадія Гайдара. Також ми залучаємо до порівняльного аналізу цих повістей і невеличкий "відеоряд" – картини таких відомих художників, як К. Петров-Водкін ("Новосілля"), К. Малевич ("Дівчата в полі") та П. Філонов ("Голови"). Картини останніх двох художників за символічністю та образністю є близькими до платонівського твору. Та всі вони фіксують появу нового культурно-історичного хронотопу та принципові зміни в структурі міжлюдських зв'язків, перш за все, відносин "дитина – дорослий", "жінка – суспільство", "дитина – родина" та "чоловік – жінка".

Однією з тем, які об'єднують такі різні твори і таких несхожих авторів, є тема нового часовідчуття. Сенс людського життя повністю переноситься у майбутнє, – минуле і теперішнє розглядаються як об'єкт знищення. Але Аркадій Гайдар пише про це із захопленням, а Андрій Платонов з тугою.

Відповідно до сакралізації майбутнього в ідеології, сміхова культура профанує цей культ у різноманітних формах. Наприклад, режисер Ельдар Рязанов хронотопним практикам тоталітаризму протиставляє хронотоп, що дуже міцно тримається за сьогодення і в той же час має вертикальний вимір – вихід у вічність, який забезпечується образом храму, темами провіденціалізму та внутрішньої краси людини, залученням енергії ієрофаній Різдва (різдвяного дива на перетині часу і вічності), Перетворення тощо.

Архетип дитинства як складова культу майбутнього займає провідне місце в ідеології неопрогресизму першої половини XX століття. Героїня повісті Гайдара Наталка розуміє головну таємницю суспільства, яке будується, так: "Надо их (дітей, – М. С.) беречь. Чтобы они учились еще лучше, чтобы они любили свою страну еще больше. И это будет наша самая верная, самая крепкая Военная Тайна" [1, 438]. Паралельне місце знаходим і в "Котловані": "надо лишь сберечь детей... и оставить им наказ", – каже Жачов [2, 41]. Він намагається переконати Вощова, що зберігти майбутнє можна лише у разі знищення минулого, і це розглядається як єдино можливий сенс життя. Після такої "проповіді" він відправляється на берег річки , щоб подивитися, як будуть відправляти на загибель "куркулів". Це йому потрібно для заспокоєння: соціалізм прийде, і Настя отримає його, а він, Жачов, загине як застарілий забобон.

І ще два паралельних місця в Платонова і Гайдара. Йдеться про сцени вбивства. Коли Чіклін вбиває мужика, який йому чомусь не сподобався, він раптом згадує про дівчинку Настю і дає гроші, щоб їй купили цукерок: "У меня сердце по ней заболело" [2, 65]. А ось фрагмент з Гайдара: інженеру сниться, ніби його з друзями оточують вороги. Один з бійців на прізвище Каплаухов лякається і розриває партквиток, та виявляється, що підходять до них не вороги, а діти-біженці. "И тогда всем стало так радостно и смешно, что наскоро расстреляв проклятого Каплаухова, вздули они яркие костры и весело пили чай, угощая хлебом беженских мальчишек и девчонок, которые смотрели на них огромными доверчивыми глазами" (виділено нами, – М. С.) [1, 370].

Втім, незважаючи на те, що суспільство намагається віддати усі сили майбутньому, фокусуючи основні зусилля на тому, щоб зберегти дітей, і Настя у Платонова, і Алька в Гайдара гинуть. Як не піклуються про Настю землекопи, як не намагаються добути для неї усе найкраще, Настя відчуває, що їй не вистачає саме материнської любові, що робітники люблять не її – конкретну дитину, а якесь абстрактне уособлення власного втраченого сенсу життя. Вони дивляться, як Настя спить, і думають про те, що це створіння "будет господствовать над их могилами и жить на успокоенной земле, набитой их костьми" [2, 52]. Загальне почуття автор висловлює словами Сафронова: "...тут покоится ... целевая установка партии – маленький человек, предназначенный состоять всемирным элементом!" [2, 52].

Ось тут ми підходимо до таємниці такої "любові" до дітей, яку Ф. Достоєвський характеризує як "жахливу". Цю тему він дуже глибоко прослідкував у своєму останньому романі "Брати Карамазови". Любов Івана Карамазова до дітей є іншою стороною його ненависті до дорослих ("Хай би їх усіх чорт узяв", – каже він, тобто бажає їм навіть не смерті, а вічної пекельної муки). З іншої сторони, любов він відчуває тільки до далеких від нього дітей: жодна дитина, що находиться поряд із ним в романі, не знаходить в нього ані співчуття, ані допомоги. Та сутність жахливого як такого в "любові" Івана до дітей полягає в тому, що йому потрібні дитячі сльози і страждання для того, щоб словами великого інквізитора сказати Христу: "Не приходь більше ніколи..." І додає вже від себе особисто: "Від вічного блаженства відмовляюся".

Збираючи з різних видань випадки дитячих страждань, Іван Карамазов використовує ці приклади як знаряддя ненависті і богоборського протесту, якими він прагне заразити, перш за все, свого віруючого брата Олексія (Альошу Карамазова). Він не викладає свою теорію "дитячої сльозинки" ін-

шим героям роману. Усю свою інтелектуальну міць він спрямовує, щоб отруїти свідомість брата, або для того, щоб зцілитися самому його вірою, бо найбільше від своєї теорії страждає сам Іван.

В ідеології неопрогресизму першої половини ХХ ст. саме ненависть розуміється як енергія "прориву" у майбутнє. І найбільший сплеск ненависті відбувається саме тоді, коли гине дитина. Отже, в дитині "люблять" не тільки і не стільки майбутнє, скільки ту невинну жертву, яка здатна дати найсильніший поштовх боротьбі. Це принесення дитини в жертву на вівтар ненависті не рефлектується в культурі, яка проголошує дитину своїм найголовнішим кумиром. Ритуал жертвоприношення відбувається несвідомо, бо жертва завжди виглядає випадковою. Та чи може бути випадковою смерть дитини за умов, коли вона не знає материнської ласки і любові, коли колектив замінює їй сім'ю, коли вона живе в атмосфері ненависті і підозри? Як пише Андрій Платонов: "Насколько окружающий мир должен быть нежен и тих, чтобы она (Настя, – М. С.) была жива!" [2, 105].

Мотив невинної жертви звучить у Платонова і Гайдара паралельно. Тільки Гайдар стверджує цей мотив, повторюючи його двічі (у загибелі Хлопчиська-Кібальчиська і Альки), а Платонов констатує дитячу смерть як результат безпрецедентної боротьби за так зване "майбутнє".

Особливо чітко видно, як смерть дитини включається в культ ненависті на прикладі поховання Альки з "Військової таємниці". Над його могилою "кого-то с ненавистью проклинали, в чем-то крепко клялись, но все это плохо слушала Натка" [1, 438]. А погано вона слухала не тому, що її думки мали інший напрямок, а тому, що автор через оце "погано слухала" хоче тему ненависті підсилити. Наталка думала про те, що якщо колись "Владик по-настоящему вскинет винтовку, то ни пощады, ни промаха от него не будет..." [1, 438].

А ось аналогічна картина з "Котловану". Поки Настя жила, план Жачова знищити усіх дорослих жителів своєї місцевості залишався планом. Коли ж вона померла, він відправився мстити "ворогам соціалізму" та "єхиднам майбутнього світу": "...коммунизм – это детское дело, за то я и Настю любил... Пойду сейчас на прощанье товарища Пашкина убью" [2, 114].

Отже, Гайдар вважає, що без ненависті неможливо побудувати щасливе майбутнє для дітей, а Платонов, навпаки, смерть дитини показує як результат цієї ненависті, але сам феномен неоязичницького жертвопринесення вони характеризують майже однаково.

Протистояння сміхової культури та тоталітарних практик виявляється через заперечення трагічного із відповідною профанацією культу жертв зокрема та жертовності взагалі. В естетичному аспекті його можна виразити через антитезу категорій трагічного та комічного. Комічне виступає профанацією не окремих ідеологем, а профанацією естетично-релігійної сутності марксистського месіанізму, що матеріалізується в системі жертовних практик радянського тоталітаризму. В комедії жертва не просто ніколи не приноситься – комедія принципово не приймає жертовності. Профанним варіантом жертви в комедії виступає симуляція жертовності, при цьому радянський глядач (йдеться переважно про кінокомедії) завжди дуже весело реагує на відповідні сюжети.

Якщо держава стає ворогом Церкви, то вона повертається і проти малої церкви, тобто проти сім'ї. У нещадній боротьбі за майбутнє сім'я розуміється як осередок відновлення минулого, як вкоріненість у теперішньому. Війни, голодомори, репресії руйнують "стару сім'ю". Замість неї прагнуть встановити нові "сімейні" відносини, які є ідеологічними за своїм змістом. Навіть кохання фактично є різновидом ідеологічної дружби в системі цих відносин. Ідеалізовано цей факт виражає А.Гайдар:

"– Сережа, – сказала тогда Натка, присаживаясь рядом и тихонько сжимая его руку, – ведь это же правда, что наша Красная Армия не самая слабая в мире?

Он улыбнулся и ласково погладил ее по голове" [1, 436].

Той самий факт, та вже іронічно, звучить в Платонова:

"Пашкин, услышав жену, почувствовал любовь и спокойствие...

– Ольгуша, лягушечка, ведь ты гигантски чуешь массы! Дай я к тебе за это приорганизуюсь!" [2, 30–31].

Одночасно з ідеологізацією сімейних відносин відбувається проекція родинних зв'язків на ідеологічні, політичні реалії: народи – брати, республіки – сестри, мати – Вітчизна, батько народів – Сталін, дідусь Ленін... Цікаво, що бабусі в цьому списку нема. І це не випадково. Фактично саме "інститут бабусь" стихійно бере на себе основні турботи про збереження "старої сім'ї". Саме тому в "Котловані" немає жодної бабусі. Загальна система сирітства в Платонова є несумісною з образом хоча б однієї бабусі. А ось в Гайдара бабусі є, але вони розглядаються як останні залишки світу, що має загинути, як ті, хто заважають поступу у майбутнє: "сама не идет и других не пускает" [1, 352]. Якщо дитина символізує майбутнє, то минуле в Гайдара пов'язується саме з образом віруючої "бабки": "...старая бабка... отчаянно грозит рукой догадливому малышу, который смело лезет на стол к сахарнице" [1, 440]. (З усіх творів Гайдара "Військова таємниця" є одним з найбільш символістичних, на нашу думку).

Та руйнація сім'ї відбувається не тільки через війни та голодомор. Найбільш стабільним фактором розпаду сім'ї виступає ідеологія формування нового образу жінки-матері та зміна місця жінки в суспільстві. Тепер вона буде належати не сім'ї, а державі. Її енергія, що звільнюється з кола сімейних обов'язків, буде прямувати у потік "невавілонського" державотворення, а її здатність жертвувати усім заради дитини перетвориться на здатність жертвувати усім (навіть дитиною) заради держави [3, 68–70]. У повісті А. Платонова "Ювенільне море" Бесталоєва здобуває будівничі матеріали за рахунок своєї майбутньої дитини. Мати малюка Альки з "Військової таємниці" залишає малого сина, щоб повернутися до революційної боротьби.

Новий, авангардний жіночий образ наділяється чоловічими рисами обличчя, фігури і характеру. Змінюється місце жінки в системі розподілу праці. Бажаними для неї стають саме чоловічі спеціальності. Героїня Гайдара Наталка Шегалова отримує лист від подруги (від якого тхне керосином). В листі знаходиться фотографія: "Возле толстого, охваченного чугунными брусьями столба, опустившись на одно колено и оттягивая пряжки кривой железной "кошки", стояла Вера. Ее черная глухая спецовка была перетянута широким брезентовым поясом, а к металлическим кольцам пояса были пристегнуты молоток, плоскогубцы, кусачки и еще какие-то инструменты" [1, 359]. Наталка з досадою відсуває від себе знімок: вона заздрить Вірі.

Індивідуальність жіночого образу зводиться до особливостей конкретної ідеологічної та трудової місії героїні; при цьому втрачається особистісність образу (як, наприклад, це можна побачити на картині К. Малевича "Дівчата в полі", де навіть не зображено рис облич, а тільки сильні руки і ноги та кремезні, дорічні постаті).

Коли радянський дитячий поет С. Міхалков закінчує свій відомий вірш словами "мамы разные важны, мамы разные нужны...", він, знову ж, не має на увазі індивідуальність жінок-матерів. Якщо малюки у віршику порівнюють своїх матерів за принципом того, яка мама приносить більшу користь державі, то автор не заперечує сам принцип, а тільки уточнює його: всі мами хороші, бо всі вони працюють для народу (на державу). Зауважте, жодна дитина не сказала, що її мама займається тим, що виховує власних дітей.

Навіть в такій оптимістичній, на перший погляд, картині, як полотно К. Петрова-Водкіна "Новосілля" (яке він написав, до речі, у страшному 1937 році) відчувається якась тривога за сім'ю. Погане передчуття створюють декілька елементів та образів. Та центром тривоги є образ молодої, гарної жінки в яскравій червоній сукні з цигаркою в руках. Вона різко відрізняється від усіх жіночих образів картини, які на її тлі здаються зовсім "сіренькими". З яким захопленням дивиться на цю жінку господиня кімнати! Вона навіть забула про маленьку дитину, яку годує грудьми: її рука перестала обіймати дитя. Всією душею полинула вона у той світ, що змальовує її емансипована знайома. І хоча ми не знаємо, про що та розповідає, ми бачимо: той сенс життя, що лежить в площині суспільно-державних відносин став ідеалом для молодої матері.

Антитезою ідеологічному змісту цієї картини та відповідним тоталітарним практикам можна назвати кінокомедію режисера Л. Гайдая "Діамантова рука". Емансипована, соціально активна жінка, яка не тільки є кербудом, але й з великим задоволенням несе тягар чисельних громадянських обов'язків, виступає у якості негативного персонажу. Їй протиставляється образ дружини Горбункова – позитивної героїні, яка замість того, щоб купити собі шубу, відправляє свого чоловіка у круїз відпочити. Вона цілком відповідає біблійному образу дружини як помічниці чоловіка у всіх його справах. Згадаємо, як мужньо вона благословляє чоловіка на небезпечне завдання, нагадує йому про зброю, яку виймає з банки та ретельно витирає господарським фартушком.

Карикатурно соціально активну жінку зображено в кінокомедії Е. Рязанова "Службовий роман". Це, по-перше, образ Шурочки, яку висунули на громадську роботу та вже не змогли "засунути" на місце, а по-друге – образ "Мимри" – начальниці статистичного агентства, до того часу, коли вона преобразилася силою кохання. Прекрасно пародіює її секретарша, коли зображує, як та "чеше на роботу". Секретарша є втіленою жіночністю навіть у негативному сенсі – саме вона розкриває таємницю закоханої в Самохвалова Олі. Відповідно цей ідеал жіночності розвивається в певному напрямку – сім'я, дитина.

Світовідчуття і світорозуміння А. Платонова, який сприймав образ дитини і жінки в нових, тоталітарних практиках як загрозу життю, якнайкраще ілюструється картинами художника Павла Філонова. На одній з них – "Голови" – ми бачимо дуже близьке за змістом розуміння абсурдності "нового життя": культ абстрактного майбутнього (образ мертвої дитини, якій пофарбували рум'янами обличчя, щоб вона здавалася живою), напівзкладені люди-трупи і язичницькі боги, від яких відвалюються шматки мертвої плоті. Та в декількох людей на картині очі піднято вгору, і світло, яке лине зверху, робить їхні очі живими.

Оцей погляд ввись в радянській дійсності, як це не дивно, досить часто пропонується саме сміховою культурою. Справа в тім, що тоталітарні практики використовували певні релігійні сенси в

скривленому, профанованому варіанті. Отже, сміхова культура, яка є профанацією ідеології, виявлялася "профанацією профанації", або поверненням до висхідних сакральних сенсів.

Література:

1. Гайдар А. Военная тайна / Аркадий Гайдар // Собр. соч. в 3-х тт. – М. : Правда, 1986. – Т. 1. – С. 338–440.
2. Платонов А. П. Котлован ; Ювенильное море = Море юности : Повести / Андрей Платонович Платонов. – М. : Худож. лит., 1987. – 190 с.
3. Столяр М. Б. Религия советской цивилизации / М. Б. Столяр. – К. : Стилос, 2010. – 178 с.
4. Столяр М. Б. Советская смеховая культура / М. Б. Столяр. – К. : Стилос, 2011. – 304 с.

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри суспільних наук
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПОНЯТТЯ СИМВОЛУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ КРІЗЬ ПРИЗМУ РОБОТИ О. Ф. ЛОСЄВА "ПРОБЛЕМА СИМВОЛУ І РЕАЛІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО"

У статті автор досліджує сутність поняття символу в контексті образотворчого мистецтва крізь призму роботи О. Ф. Лосєва "Проблема символу і реалістичне мистецтво". Проводиться аналіз таких понять, як символ, знак, алегорія, міф, художній образ тощо.

Ключові слова: *символ, знак, алегорія, міф, образ, мистецтво, реалізм, символізм.*

The article explores the essence of the symbol in the context of art through the prism of A.F. Losev's work "The problem of symbol and realistic art". The author analyzes the concepts of symbol, sign, allegory, myth, artistic image.

Keywords: *symbol, sign, allegory, myth, image, art, realism, symbolism.*

Актуальність розгляду поняття символу в контексті образотворчого мистецтва полягає у тому, що з'ясування сутності даного феномену до цього часу залишається не зовсім визначеним та, почасти, суперечливим. Саме тому естетичний аналіз поняття "символ" в контексті роботи О. Лосєва, творчість якого до цього часу залишається недостатньо дослідженою, має значну актуальність та затребуваність.

Розробкою естетичного аспекту проблематики символу займались С. Аверинцев, В. Бичков, Р. Барт, А. Бєлий, Ж. Бодріяр, В. Іванов, Е. Кассірер, О. Лосєв та інші.

Мета статті – крізь призму критичного аналізу дослідити основні ідеї О. Лосєва стосовно поняття "символ", викладені в його роботі "Проблема символу і реалістичне мистецтво"

Олексій Лосєв, як прискіпливий дослідник, розпочинає свій аналіз поняття "символ" із звернення до існуючих дефініцій, наявних у достатньо авторитетних на той час виданнях, що дає йому можливість констатувати той факт, що у XVIII–XIX ст. у російських енциклопедіях та словниках відбувається практичне ототожнення поняття знаку і символу [3, 7]. "Але вже в енциклопедії Брокгауза-Ефрона помічається значне розширення тих горизонтів, в яких символ і повинен застосовуватися" [3, 7]. Лосєв також звертає нашу увагу на статтю С. Аверинцева, аналізуючи яку, приходить до окреслення дуже важливих характеристик символу, які, на перший погляд, можуть здатися занадто містифікованими і науково недоказовими, а саме: "оскільки символ завжди є не прямий вияв речі, не просте її ідейно-образне відображення, то в усякому символі завжди криється нібито певного роду загадковість або таємничість, яку потрібно ще розгадати" [3, 13]. Саме ця загадковість, таємничість, невиявленість, що дає символу змогу виступати у ролі натяку, недовимовленості, які вказують на зовсім інший смисл, є достатньо важливою ознакою, що не можна залишити без особливої уваги. При цьому досить дискусійною є повна прив'язка поняття символу до речі як такої, адже у трактуванні автора символ є все ж таки виявом конкретної, реально існуючої речі, хоча і не прямим і буквальним виявом. Окрім цього, наприкінці свого дослідження Лосєв навіть робить вкрай радикальний висно-

© Стоян С. П., 2012

вок, стверджуючи, що якщо відсутній сам предмет (річ), то "відсутній і сам символ або це є символ "невідомо чого" [3, 166]. Але в контексті подібних умовиводів абсолютно логічно виникає запитання, про яку річ може йтися, коли ми звертаємося до розгляду релігійних символів (і не тільки), де, наприклад, Дух святий, як правило, представлений у вигляді голуба, що є безпосередньо символом цієї іпостасі божественної трійці. Чи можна сказати, що Дух святий – це річ або предмет. Звісно, що ні. Тоді, за логікою Лосєва, це повинно підпадати під визначення "невідомо що", що також є абсолютно неправомірним, адже для віруючої людини це є абсолютно визначена духовна субстанція, яку неможливо визначити ніяким іншим шляхом, крім символічного, оскільки вона не є проявленою у матеріальному світі, вона не існує посеред нас у вигляді речі або предмету, але це не є підставою для неможливості породження символу, який є вказівкою саме на цей духовний феномен. Таким чином, фокусування Лосєва на обов'язковості взаємообумовленості та беззаперечної взаємопов'язаності речі і символу є, щонайменше, сумнівним.

Продовжуючи аналізувати поняття "символ", Лосєв логічно звертається до розгляду етимології слів "symbolon" і "symballo", зазначаючи, що "етимологія цих грецьких слів вказує на збіг двох планів дійсності, а саме на те, що символ має значення не сам по собі, але як арена зустрічі відомих конструкцій свідомості з тим чи іншим можливим предметом цієї свідомості" [3, 14]. І якщо ми дещо абстрагуємось від прив'язки до "конструкцій свідомості" і "предмету свідомості", адже ареною цієї зустрічі може бути, якнайменш, сфера позасвідомого, але не тільки, що ніяк не вписується в рамки лише свідомості, то ми можемо виокремити дуже суттєвий момент, а саме – "збіг двох планів дійсності". Саме цей момент є достатньо важливим для розуміння сутності релігійних символів, які стають точкою взаємоперетину двох планів дійсності, двох планів реальності – матеріальної і духовної, видимої і невидимої, адже реальність, дійсність потойбічного світу в релігійній свідомості взагалі не ставиться під сумнів. Дійсним є як світ небесний, так і світ земний, незалежно від їх виявленості чи невиявленості.

Отже, Лосєв приходить до висновку, що "дійсність, як би її не розуміли, є вихідним і необхідним моментом для визначення символу" [3, 23]. На нашу думку, невеличкий нюанс, який полягає в акцентуації уваги на тому, що дійсність можна розуміти абсолютно по-різному, говорить про те, що автор аж ніяк не налаштований розглядати її суто в матеріалістичному розумінні, залишаючи у такому завуальованому вигляді можливість для інших проекцій інтерпретації поняття "дійсність", у тому числі і релігійних.

Дуже важливим у плані понятійної прозорості визначення й відокремлення терміну "символ" від інших суміжних категорій є ствердження того, що символ зовсім не обов'язково є художнім образом, він може бути просто образом, абсолютно не зв'язаним із поняттям художності. Наприклад, символи давніх цивілізацій виконували далеко не художню, а сакральну функцію, і лише зараз, в контексті розгляду їх як творів мистецтва, виникає можливість наділяти їх ознакою художності.

Вибудовуючи внутрішню логіку символу, Лосєв визначає, що "будь-який символ вказує на певний предмет, що виходить за межі його безпосереднього змісту" [3, 21]. Це дуже суттєвий момент, який за своїм змістом перегукується із визначенням символу, яке дає нам Аверинцев, а саме, що категорія символу акцентує нашу увагу на "виході образу за власні межі, на присутності певного змісту, інтимно злитого із образом, але йому не тотожного. Предметний образ і глибинний зміст виступають в структурі символу як два полюси, що немислимі один без одного" [1, 155]. Таким чином, "вихід за власні межі", вихід за межі визначеного образу є однією із визначальних ознак, що характеризують поняття символу.

Продовжуючи аналіз категорії символу, Лосєв використовує принцип, наявний ще у його ранніх роботах, наприклад, у "Діалектиці міфу", а саме – визначення того, чим не є дана категорія. У ході цього аналізу "від зворотного", автор дає дуже багато визначень, які відокремлюють поняття символу від інших суміжних із ним понять. В контексті нашого дослідження, яке в основному спроектовано на дослідження символізму в лоні образотворчого мистецтва, дуже важливим моментом є аналіз співвідношення символу і зображення. Отже, Лосєв ставить перед собою принципове питання і обґрунтовано дає на нього відповідь. "А чи не є символ речі простим її зображенням? Так, будь-який символ речі у певній мірі є його зображенням. Але і тут необхідно сказати, що аж ніяк не будь-яке зображення речі є її символ. Фотографічний знімок будь-якого пейзажу є його зображенням. Але у змістовному відношенні він залишається у межах цього пейзажу, оскільки він його точно відтворює, і, зрозуміло, в ньому також немає нічого символічного, як немає нічого символічного і у самому пейзажі. Правда, пейзаж вже сам по собі може бути трактований як символічний. Такими є, наприклад, пейзажі М. Реріха" [3, 24]

Ці розмірковування є надзвичайно важливими в контексті розрізнення зображень реалістичних і символічних, адже принциповим для нашого дослідження є прийняття вихідної, відповідно до

якої зовсім не будь-яке зображення є символічним за своєю природою. Ця позиція є дещо відмінною від кассірерівського розуміння світу як різноманіття символічних форм, де практично усі процеси людської життєдіяльності розглядаються крізь призму їх символічної природи. Таким чином, погоджуючись із Лосевим у його розмірковуваннях стосовно символу і зображення, спробуємо більш ретельно розвинути цю тему, адже у подальшому дослідник практично повністю зосереджується на розгляді суто літературних символів, що не завжди дає можливість абсолютно виправдано і коректно переносити ці умовиводи на образотворчу сферу.

Отже, зовсім не будь-яке зображення є символом. Реалістичний пейзаж, натуралістичне зображення або фотографія не є за своєю сутністю символічними, адже, по-перше, митець, що створює дані роботи, не ставить перед собою завдання розкрити інший зміст, аніж те, що наявне у роботі. Його мета зосереджується лише на реалістичній передачі дійсності без необхідності виходу за її межі. Можна сказати, що цей принцип відповідає арістотелівському принципу "мімезису", оскільки міметичне зображення є суто реалістичним зображенням. По-друге, глядач, який сприймає даний твір, аж ніяк не відчуває потреби і необхідності розгадувати потаємний смисл зображення, яке настільки прозоре і чітке, що не викликає потреби у додатковому складному акті дешифрації побаченого. Глядач розчиняється у споглядані, в результаті якого відчуває почуття або задоволення, або незадоволення від побаченого, тобто споглядання носить виключно естетичний характер.

Зовсім інша справа виникає у випадку із символічним зображенням, яке за словами Аверинцева, "не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, в нього потрібно "вжитися" [1, 156]. Глядач відразу розуміє, що перед ним загадка, яку необхідно розгадати, інтуїтивно осягнути. Від простого споглядання він переходить на рівень проживання даного символу, позасвідомого входження у нього, яке для сучасної людини може передбачати також наявність певного роду спеціальних знань, які дозволяють у повній мірі розшифрувати зміст зображених символів. Наприклад, як зазначає К. Г. Юнг, для людини не християнської культурної традиції зображення тварин у церквах, що символізують чотирьох апостолів, не будуть мати того символічного наповнення, як для людей, включених у дану культурну модель [4, 18].

Також важливо зауважити, що для людей давніх цивілізацій ці символічні зображення не мали прямого відношення до суто естетичної сфери сприйняття, вони виконували конкретні, сакральні функції та були невідривною частиною синкретичного способу світосприйняття і аж ніяк не розглядалися виключно як твори мистецтва.

Аналізуючи поняття "зображення" Лосєв приходить до висновку, що символічне зображення "завжди є дещо оформлене та впорядковане" [3, 25]. Із цим важко не погодитися, адже якщо ми пригадаємо ті періоди у розвитку мистецтва, які можна без будь-якого сумніву визначити як символічні, то вони були пов’язані із чіткою впорядкованістю, регламентованістю, тобто, канонічністю, яка унеможливлювала будь-яке свавілля, підкоряючи творчість митця більш суттєвим і важливим цілям, аніж просто свобода творчості, про яку до недавніх часів мова взагалі не велась.

Ця впорядкованість передбачає, за Лосєвим, те, що символ "вміщує в собі завжди якусь ідею, яка стає законом його побудови. І побудова ця, будучи втіленням цього закону, завжди є певна упорядкованість, тобто є певним чином впорядкованим образом" [3, 25]. Таким чином, на думку Лосєва, неможливість будь-якої спонтанності, хаотичності, позасвідомості як у процесі створення певного символу, так і в його сприйнятті, є однією із визначальних характеристик поняття символу. Ця позиція практично повністю прийнятна в контексті розгляду давніх та середньовічних символів (ми акцентуємо увагу на аналізі символів саме в лоні образотворчого мистецтва), де будь-яке свавілля та індивідуальність власних трактувань ідейного наповнення символу повністю унеможливлювалось існуючою релігійною догматикою та суворою системою канонів, які і виконували роль законодавчих приписів побудови тих чи інших образів-символів і чітко визначали те чи інше ідейне наповнення символічних зображень, які повинні були мати суворо регламентовану та упорядковану структуру.

Зовсім інша ситуація наявна у більш сучасних творах мистецтва, які виникають вже у лоні символізму як художньої течії, що оформлюється в середині XIX ст., адже велика кількість символічних образів стають сублімаційною візуалізацією внутрішніх, зовсім не впорядкованих фантазій чи візіонерських видінь, що абсолютно не підпорядковані якійсь стрижневій ідеї або певному закону чи логіці власної побудови. Їх сутність є, у переважній більшості, алогічною, позасвідомою та, у більшості випадків, до кінця незрозумілою навіть самому автору. Наприклад, візіонерські містичні образи Оділона Редона, які мають колосальний символічний контекст, більш нагадують екстатичні одкровення, видіння, навіяні автору, який тільки виконував місію перенесення побаченого на полотно, але аж ніяк не створював упорядкований, системний образ, внутрішньо організований за чітко встановленим та регламентованим законом. Як автор, так і глядач до кінця не здатні розкрити всю внутрі-

шню наповненість зображеного, однозначно визначити усю багатоманітність символічного образу, адже його сприйняття вимагає виходу не тільки за межі образу, а й за межі самої логічності та впорядкованої законності.

Таким чином, вищевказане твердження Лосєва є легітимним лише у певних, чітко визначених випадках і не має всезагального, універсального характеру.

У продовженні свого аналізу Лосєв дає наступну, додаткову характеристику символу: "символ речі є її вираження" [3, 26], а "вираження речі завжди є так або інакше її знак" [3, 26], але при цьому слушно наголошує, що "далеко не кожний знак речі є її символом" [3, 26]. Таким чином, Лосєв робить важливу спробу розведення і розрізнення таких двох дуже споріднених понять, як знак і символ, з приводу визначення яких завжди існувала велика плутанина. На його думку, саме безкінечна кількість значень знаку є однією із основних характеристик символу. "Кожний знак може мати безкінечну кількість значень, тобто бути символом" [3, 105]. "Безумовно, існує знак і просто сам по собі, який тільки теоретично передбачає наявність відповідного символу, але який практично має досить однозначне, досить одномірне й початкове значення, яке вказує тільки на факт існування будь-чого іншого…" [3, 108–109]. Таким чином, на думку Лосєва, символ характеризується багатозначністю, а знак – однозначністю своїх трактовок. Але подібний висновок є досить дискусійним, адже майже до XIX століття значення символів (особливо, релігійних) мали практично однозначну трактовку і не передбачали множинності трактувань, що є вже більш характерним для сучасних символістських практик. Але ця канонічна однозначність трактувань давніх та релігійних символів аж ніяк не переводить їх до категорії знаку, адже навіть ця однозначність передбачає вихід за межі образу, вихід за межі матеріального світу.

Важливим, на нашу думку, є таке питання, що ставить філософ: а "що ж потрібно такого для вираження, щоб воно стало символом?" [3, 27], на яке він слушно відповідає: "вираження речі є таке її внутрішнє життя, яке проявило себе зовнішнім чином, і такий зовнішній бік речі, який вказує на її внутрішнє життя" [3, 27]. Тобто, під вираженням розуміється саме прояв тієї внутрішньої сутності, внутрішнього життя, яке саме виходить за межі власне образу і може бути не до кінця візуально виявленим у образі, але потенційно закладеним всередині нього. В цьому контексті слушно провести аналогію із Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, який вважав, що символ повинен як проявляти, так і приховувати божественну істину. "З одного боку, символ служить для визначення, зображення й тим самим виявлення неосяжного, безóбразного й безкінечного у кінцевому, чуттєво сприйманому (для тих, хто вміє сприйняти цей символ). З іншого, – він є оболонкою, покровом і надійним захистом невимовної істини від очей і слуху "першого стрічного", недостойного пізнання істини" [2, 85–86]. Таким чином, вираження символічного змісту також набуває цієї амбівалентної властивості: з одного боку, виявляти приховану сутність внутрішнього життя образу, а з іншого – не робити це остаточно і вичерпно, перетворюючи символічний образ на просте реалістичне зображення, позбавлене змістовної невичерпності.

Окрім цього, важливим моментом, на якому акцентує нашу увагу Лосєв, є те, що "внутрішній бік символічного зображення і його зовнішній бік не мають нічого спільного між собою" [3, 29]. Із цим важко не погодитися, адже, наприклад, Дух святий, зображений у вигляді голуба, який ми вже наводили у вигляді прикладу, практично немає нічого спільного із буквальним розумінням образу птаха як живої істоти і представника земної фауни. Точка перетину наявна лише у здатності птаха підноситися у височину, до неба, яке асоціюється у нашій уяві із божественним світом. Але в контексті цього постулату виникає запитання іншого характеру, яке стосується подальшого розрізнення понять, яке здійснюється Лосєвим стосовно розведення значень алегорії і символу, адже філософ зазначає наступне: "символ не є алегорією, оскільки в алегорії відсторонена ідея, її предмет не мають нічого спільного або дуже мало спільного із зворотнім боком зображуваного предмету, тому ідейно-обраний бік речі є набагато більш змістовним, пишним, художнім, ніж ця відсторонена ідея, і може розглядатися абсолютно окремо від тієї ідеї, для ілюстрації якої вона використовується. Образний бік тут тільки пояснює ідею, прикрашає її і по суті своїй абсолютно не потрібний ідеї. Він робить її лише більш зрозумілою, більш наочною, додаючи до неї багато такого, що для неї абсолютно не суттєво" [3, 111–112].

У контексті цих двох наведених висловів виникає слушне запитання: якщо "внутрішній бік символічного зображення і його зовнішній бік не мають нічого спільного між собою" [3, 29], а в алегорії, на думку автора, "відсторонена ідея, її предмет не мають нічого спільного або дуже мало спільного із зворотнім боком зображуваного предмету" [3, 112], що за своїм змістовним наповненням практично повторює смисл першого висловлювання, то чим все ж таки відрізняється алегорія від символу, адже виходячи як з першої, так і з другої тези, характер зображення і його змістовне наповнення суттєвим чином відрізняються і почасти не мають між собою практично нічого спільного.

Подібна розмитість обґрунтувань розведення понять алегорії і символу викликає лише додаткову низку запитань, які пов'язані із бажанням все ж таки встановити чіткий водорозділ між існуючими термінами, уникаючи подібного роду нечіткості обґрунтувань і умовиводів, які на них базуються.

Ця плутанина ще більше посилюється, коли Лосєв у ході аналізу творів окремих авторів, наприклад, Данте, висловлює думку, що окремі образи, які використовує автор, є одночасно і символами і алегоріями, адже образ лева розглядається у символічному контексті, який виводить нас на ідею гордині та насилля, але водночас може розглядатися і в алегоричному дусі [3, 173]. У зв'язку із цим виникає слушне запитання – а в якому ж випадку цей образ буде алегоричним, а в якому символічним? Логіка розведення понять алегорії і символу, якої дотримувався Лосєв на початку свого дослідження, у даному випадку практично втрачається, переходячи у вимір суто суб'єктивного принципу визначень та характеристик зазначеного образу. Це стосується також спонтанного використання ним визначення "алегорично-символічна міфологія" [3, 144], який використовується у тексті без обґрунтування сутності даного терміну і можливості поєднання символу і алегорії як двох різних понять, які принципово розводяться самим же автором на початку дослідження. Лосєв зазначає, що "Прометей Есхіла – алегорична міфологія. Відьми у "Макбеті" Шекспіра також є алегорично-символічною міфологією" [3, 144]. Водночас він стверджує, що "будь-який міф є символом" [3, 145]. Але, виходячи із даного твердження, залишається абсолютно незрозумілим, у яких випадках міф може бути алегоричним, оскільки автор дозволяє собі використовувати поняття "алегорична міфологія".

Подібна невизначеність ще більше посилюється, коли Лосєв приходить до наступного висновку: "У переважній більшості випадків символ, якщо його запозичувати із реально-історичної практики, одночасно є і алегорією, і типом життя, і міфом, що розповідає про глибини життя, і доволі безкорисною і самодостатньою художньою практикою, причому усі ці структурно-семантичні категорії зазвичай змішуються у чудернацькому вигляді і кожного разу вимагають спеціального аналізу. Цю особливість будь-якого живого символу ми називаємо його багатомірністю, яка є у нас, таким чином, злиттям різноманітних структурно-семантичних категорій в одне нероздільне ціле" [3, 171]. Таким чином, якщо, врешті-решт, Лосєв приходить до неможливості відділити від сутності "живого символу" ані алегорію, ані міф, ані тип життя і схиляється до необхідності "злиття" цих категорій, стає незрозумілим, навіщо було проводити таке ретельно розведення цих понять, прискіпливо доводячи їх принципову відмінність і неможливість ототожнення? Поняття "багатомірності" символу, яке наприкінці свого дослідження вводить Лосєв, абсолютно нівелює попередню логіку дослідження, практично повністю унеможливлюючи доказову обґрунтованість розрізнення понять символу, алегорії, міфу тощо.

Незважаючи на існуючі протиріччя, корисними виглядають спроби Лосєва проаналізувати з точки зору символізму реалістичні твори переважно російської класики, у чому, зрозуміло, присутній контекст данини існуючому радянському ладу, який віддавав перевагу саме реалістичним творам мистецтва. Лосєв виявляє елементи символізму навіть у найбільш реалістичних творах, але це лише елементи, образи, які не дають нам змоги говорити про загальну символічність твору як такого, оскільки основним завдання реалістичного твору є максимально точне зображення дійсності. Символ, на відміну від реалістичного образу, породжує іншу реальність [3, 134], а реалістичний образ її лише правдиво зображує.

Таким чином, можна зробити висновок, що розглянуте нами дослідження О. Лосєва є достатньо суперечним і неоднозначним, хоча, незважаючи на існуючі вади, воно допомагає нам побудувати власне бачення ролі символу у філософсько-естетичному аналізі образотворчого мистецтва у різні історичні періоди його існування.

Література:

1. Аверинцев С. София-Логос : словарь / С. С. Аверинцев ; сост. и послесл. К. Сигов. – 2. изд., исправ. – К. : Дух і Літера, 2001. – 460 с.

2. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К. : Путь к истине, 1991. – 407 с.

3. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.

4. Юнг К. Г. Подход к бессознательному / К. Г. Юнг // Архетип и символ. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

УДК 1:37:63:1

Берегова Галина Дмитрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри філософії
і соціально-гуманітарних дисциплін
Херсонського державного аграрного
університету

ГІЛОЗОЇЗМ ЯК ВЧЕННЯ ПРО ОДУХОТВОРЕНУ МАТЕРІЮ У ВЧЕННЯХ РЕНЕСАНСНИХ НАТУРФІЛОСОФІВ

У статті гілозоїзм ренесансних натурфілософів розкривається як учення про одухотвореність матерії у руслі натурфілософії того часу та пантеїзму, що ототожнював Бога й природу. Генеза гілозоїстичних знань свідчить, що яскравим прихильником гілозоїзму в епоху відродження був Дж. Бруно, котрий стверджував наявність душі в усіх речей.

Ключові слова: *гілозоїзм, одухотвореність матерії, Ренесанс, натурфілософія, пантеїзм.*

The article considers hylozoism of the Renaissance natural philosophers as the doctrine of the spirituality of matter in line with natural philosophy of that time and pantheism which identifies God and nature. Genesis of hylozoism knowledge indicates that a vivid supporter of hylozoism in the Renaissance was Giordano Bruno, who affirmed the existence of the soul in all things.

Keywords: *hylozoism, spirituality of matter, Renaissance, natural philosophy, pantheism.*

Гілозоїзм (від грец. ὕλη – матерія і ζωή – життя) існує як уявлення про те, що вся матерія є одухотвореною сама по собі чи шляхом участі у функціонуванні світової душі, і бере початок свого існування ще від часів давньогрецької філософії [12]. Актуальність звернення до витоків гілозоїзму пояснюється тим, що це вчення виявилося досить живучим і дійшло до сьогодення у вигляді різноманітних уявлень і переконань як на науковому, так і на повсякденному рівнях про: а) біоенергетичний обмін між людиною і землею, людиною і рослиною; б) зчитування інформації з людини водою, цілющі властивості живої (структурованої) і мертвої (не структурованої) води, що має пам'ять; в) біопсихоенергетичне спілкування людини з Всесвітом (Абсолютом, Богом, Космосом), що теж "чує" (науково обґрунтована дія молитви як сигналу в космос) й багато ін.

Теорію гілозоїзму розвивали ще представники іонійської (мілетської) школи натурфілософів (Фалес, Анаксимандр, Анаксимен), котрі визнавали одухотвореність як всезагальну рису макро- й мікрокосму. До гілозоїзму був близький і Геракліт, котрий розглядав космос як вічно змінний живий вогонь і першим висловив думку про можливість зміни й, відповідно, закономірного розвитку всього сущого. Його ідея розвитку перейшла у Демокрита в ідею причинності, що полягає в запереченні існування безпричинних явищ. Елементи гілозоїзму є й у вченні Аристотеля, котрий обґрунтував поняття внутрішньої і несвідомої цілевизначеності природи, а природний відбір пояснив раціональною діяльністю природи. Стоїки (Зенон, Хрисип й ін.) також визнавали космос раціонально й цілевизначено організованою живою істотою [9]. Тисячолітня середньовічна європейська історія виявилася бідною на гілозоїстичні ідеї. Якщо античність не знала трансцендентного (потойбічного) Бога, то філософи ж середньовічної епохи по-іншому мислили і світ, і Бога: Бог творить світ з нічого, він абсолютно перший, істинне буття. Природа як творіння Бога втрачає свою самоцінність, вона постає тільки символом чи знаком божественної премудрості, адресованої людині [10, 75]. І тільки у вченнях італійських ренесансних натурфілософів – Т. Парацельс, Б. Телезіо, Дж. Кардано, Ф. Патриці, Дж. Бруно, Т. Кампанелла й ін. – гілозоїзм виявляється з особливою силою та специфічним спрямуванням.

У ренесансну епоху, позначену тонким відчуттям цілісності світобудови з домінуючою філософською темою людини у Всесвіті, співіснування людини та природи, гілозоїстичні ідеї отримали новий виток розвитку. У зв'язку зі зміною теоцентричної парадигми на гуманістичну спрямованість філософії з її антропоцентричними векторами специфічного наповнення та спрямування набуває і гілозоїзм. Під впливом концепцій античних мислителів він використовується як аргумент для обґрунтування єдності людини з її свідомістю та природою. Наближаючи Бога до природи, багато хто з натурфілософів Ренесансу на противагу християнському креаціонізму, що розглядав людську душу як вищий результат божественної творчості, повертався до античних уявлень про всезагальну розповсюдженість духовного, психічного начала.

© Берегова Г. Д., 2012

Слід зазначити, що натурфілософія була важливою складовою ренесансної філософії, у контексті якої, як зазначає В. Соколов, виникло поняття природної магії, що відіграло в подальшому суттєву роль у становленні природничо-наукового підходу до пояснення світу. Органічна трактовка буття у вченнях натурфілософів поєднувалася з механістичним його тлумаченням (частково у М. Кузанського й особливо у Дж. Бруно). Паралельно натурфілософії Відродження, зазначає В. Соколов, відбувався й розвиток природничо-наукової думки – відкриття Кеплером законів руху планет навколо Сонця, відкриття Галілея в астрономії та механіці тощо, що, безперечно, впливало на сприйняття матерії як універсальної, одухотвореної, наділеної життям [11, 149].

Натурфілософію епохи Відродження А. Огурцов визначає в основному пантеїстичною та пов'язаною з новим розумінням природи як субстанції, що існує актуально й потенційно та об'єднує в собі і матерію, і форму [8]. Так, неоплатонік Микола Кузанський (1401–1464) висунув ідею збіжності центру, одиниці (Бога) і безкінечності (світу), що стала підґрунтям пантеїзму – філософського й релігійного вчення про присутність Бога у єстві самої природи, ототожнення Бога з природою, розчинення Бога в природі й, навпаки, природи в Богові [10, 84].

Ідеї М. Кузанського італійський мислитель Джордано Бруно (1548–1600) поєднав з геліоцентричним вченням М. Коперника і стверджував, що космос і божество безкінечні, вони єдині, природа – це "Бог у речах", а здатність мислити, відчувати (гілозоїзм) притаманна всім речам природи. Упевнений у всезагальній одухотвореності природи, Дж. Бруно, вважав, що світова душа як принцип життя наповнює увесь Всесвіт, знаходиться в усіх без винятку речах, становлячи їхнє рухливе начало; всі інші світи, як і наш, населені й мають форми життя. Як яскравий прихильник гілозоїзму Дж. Бруно стверджує: "Немає речі, що володіє душею, або, принаймні, життєвим началом" [1, 107].

Аналізуючи центральні інтуїції Дж. Бруно (ідею всеєдності й ідею нескінченності), які поєднуються філософом в одну ідею нескінченної єдиної все цілісності – живою тотожністю всіх протилежностей (у тому числі таких фундаментальних онтологічних категорій, як можливість і дійсність, матерія й форма тощо), В. Візгін стверджує, що для розкриття змісту цієї інтуїції Бруно використовує як раціональні моделі (проводячи аналогію між одиницею і єдиним), так і різні художні символи (типу "світної ночі"). Поштовх до розумового конструювання абсолюту Дж. Бруно знаходить у вченні М. Кузанського про "збіг протилежностей": поняття мінімуму й максимуму, згортання й розгортання єдиного, ідея якісної однорідності всесвіту й пов'язаний з нею принцип відносності й багато інших моментів [6].

Нескінченність Бога Дж. Бруно переносить на всесвіт, таким чином максимально зближаючи ці атрибути. Правда, як зазначено у "Новій філософській енциклопедії" РАН, між ними все-таки залишається розходження: якщо Бог "зовсім" нескінченний, то нескінченність всесвіту позбавлена подібної досконалості через наявність у ній невідповідних один одному частин). Крім того, "якщо в М. Кузанського інтуїція всеєдності як всюдисущого божества ("усе в усьому") узгоджувалася з догматом про олюднення Бога, то Бруно прагнув знайти нову релігійність на шляхах повернення до натуралістичної магічної релігії давніх єгиптян" [6]. Початок філософської творчості Дж. Бруно, як зазначено у тому є джерелі, ознаменований деяким запозиченням механізму побудови нескінченної всеєдності в учennях неоплатоніків про еманації: всеєдність як абсолютна субстанція, вище та єдине начало розгортає у своїх еманаціях згорнуте, "воно при цьому немовби розсипається у різноманітті речей почуттєво світу, що постає завершенням цих щаблів сходжень і самих сходжень" [6].

Слід зазначити, що надалі Дж. Бруно ідею про нескінченну всеєдність розвиває і метафізично ("Про причину, початок і єдине"), і космологічно ("Бенкет на попелі", "Про нескінченність, всесвіт і світи"). "В останній період творчості на філософствуванні Бруно все більше позначається вплив піфагореїзму, а також скоріше метафізичного, ніж фізичного атомізму ("Про монаду, число й фігуру", "Про невимірне й незлічиме", "Про потрійний мінімум і про вимір")", – стверджує В. Візгін [6]. Нескінченна всеєдність конструюється тепер натурфілософом за допомогою атомів усього сущого: "мінімум" і "максимум", оскільки позбавлені розмірів (один через свою абсолютну малість, а інший – як абсолютно велике), збігаються один з одним, причому такий збіг описується за допомогою уявлення про "сферу", що постає самою ємною за своїми можливостями формою, котра поглинає всі інші за принципом граничного переходу [5, 275].

Гілозоїзм з його принципом "загальної натхненності" матерії, анімістичний і динамічний характер вчення про "внутрішнього художника" надає можливість Дж. Бруно, на думку В. Візгіна, об'єднати гілеморфізм Аристотеля з механіцизмом атомістів: натурфілософ прагне перебороти протилежність матерії й форми, підкреслюючи активність матерії як формотворного початку, а в результаті матерія стає "божественною сутністю", "чудовою матір'ю й матір'ю природи" [6]. Сконструйований таким чином абсолют, – продовжує російський дослідник, – ототожнюється у Бруно з Богом, і таке філософське вчення по праву повинне називатися пантеїзмом, хоча повної іманентності

Бога природі або всесвіту в мислителя немає, тому що він завжди підкреслює, що всесвіт є тільки його великою подобою і великим образом" [6].

Пантеїзм Дж. Бруно тісно пов'язаний із його інфінітистською космологією, оскільки він рішуче усуває всеобмежуючий світ сфери й переходить до нескінченного всесвіту, наповненого безліччю населених одухотворених світів, що існують не в порожньому просторі (як в античних атомістів), а в середовищі, що їх живить, "охоплює, зберігає, рухає й створює" [1, 140]. Бруно подає величну картину співдружності таких світів, які подібно Землі в її обертанні навколо своєї осі керуються життєвою необхідністю, повертаючи свої "спини" до своїх сонць для того, щоб вони, висвітлюючи й зігріваючи їх, підтримували на їхній поверхні існування живих організмів. Світи наділені в Бруно не тільки життям, емоціями, розумом, а й достоїнством, що полягає в тому, що вони постають "посланниками й вісниками пишноти вищої єдності, що у музичній гармонії утворює стрункий порядок, будучи живим зерцалом нескінченного божества" [1, 141]. Бруно приписує світам, по-перше, нескінченно швидкий рух, коли спокій і рух зовсім збігаються, а по-друге, рух з кінцевою швидкістю. Нескінченний рух виражає залучення світів до "світової душі" і до божественної першооснови, а кінцеве має своїм джерелом власну внутрішню силу тіла, що рухається. Тим самим теорія руху Бруно радикально відрізняється від теорії зовнішніх двигунів у перипатетиків: приймаючи деякі постулати аристотелівської теорії руху (принцип протилежностей, конечність рухів), філософ рішуче відмовляється від принципу "природних місць" і абсолютного характеру якісних відмінностей між "важким" і "легким" [1, 149].

Отже, натурфілософське вчення Дж. Бруно охоплювало чимало гілозоїстичних ідей, основними з яких були здатність всіх речей природи мислити, загальна одухотвореність природи та наявність світової душі як принципу життя, що наповнює Всесвіт.

Вчення гілозоїзму знайшло своє, продиктоване епохою виявлення в ученнях італійського натурфілософа Б. Телезіо, лікаря Т. Парацельса та теософа-містика Я.Б. Гельмонта, елементи гілозоїзму можна віднайти й у Дж. Кардано, Ф. Патриці та Т. Кампанелли. Так, засновник італійської філософії природи Бернардіно Телезіо (1509–1583) у книзі "Про сутність речей відповідно з їх принципами" розвинув учення про "життєвий дух" як загальну властивість для всіх живих істот. Натурфілософ життєвий дух, розподілений усім тілом, нерозривно пов'язував із матерією, а розумну душу – з духом природи [5, 234].

До найбільших реформаторів епохи Відродження В. Володарський відносить лікаря Тефраста Парацельса (1493–1541), котрий офіційно відрікся від древньої медицини й замість складних і вигаданих середньовічних рецептів став давати хворим прості лікувальні засоби: застосовував цілющі трави, прагнучи добути з них початок, що діє, який назвав квінтесенцією, а також наполегливо рекомендував природні засоби лікування, що мають живильну для людини силу: свіже повітря, спокій, дієтичне натуральне харчування й цілющі мінеральні води. Окрім того, Парацельсу належить вчення про "архея" – вищий духовний принцип, що регулює життєдіяльність організму. Людина, вважав учений, утворена духом, душею і тілом, порушення взаємної рівноваги головних елементів веде до захворювання, і завдання лікаря – вияснити відношення між основними елементами в тілі й відновити їх рівновагу [3, 126–136].

Голландський натурфілософ, лікар і теософ-містик Ян Баптист ван Гельмонт (1579–1644) також дотримувався віталістичних уявлень про те, що життєві процеси регулюються особливими "духами життя" (археями) й визнавав самовільність зародження. В.Волков у праці "Видатні хіміки світу" (1991) подає експериментальні дослідження процесу живлення рослин, уперше проведені Гельмонтом, що стали в подальшому основою для водної теорії живлення рослин: виростивши гілку верби в діжці, він встановив, що майже 40-кратне збільшення її ваги за п'ять років не супроводжувалося будь-яким зменшенням ваги землі. На підставі цих дослідів Гельмонтом було зроблено висновок про воду як джерело живлення та життя рослин [4]. Пізніше вчені довели, що джерелами життя рослин є вода, вуглекислий газ і енергія сонячних променів. Окрім того, теорія про життя рослин як процес під впливом матеріальних сил суттєво похитнула релігійно-ідеалістичний світогляд.

Філософські твори Джироламо Кардано (1501–1576) "Про безсмертя душі", "Про тонкі матерії" також містять ідеї живої природи, його книги були визнані забороненими, а сам мислитель був притягнутий до суду інквізиції за обвинуваченням у єресі. Його твір "Про розмаїтість речей" – енциклопедія природничо-наукових і гуманітарних знань. Етику й психологію Кардано зв'язував з анатомією й фізіологією; уважав, що щастя пролягає в мудрості, що досягається досвідом і знанням [6].

Італійський натурфілософ-платонік епохи Відродження Франческо Патриці (1529–1597) залишив жанрово різнопланову літературну спадщину, серед якої й суто філософські праці "Перипатетичні дискусії", "Нова філософія Всесвіту" і незакінчений діалог "Любовна філософія". Доводячи нерозрив-

ний зв'язок всіх речей, він доходив пантеїстичного висновку про тотожність Бога (у якості Всеєдиного) і світу. Відповідно, догмат про творення світу в часі "з нічого" Патриці зводив неоплатонічну теорію еманації, що пояснювала й нескінченність світу, і його натхненність у цілому й у всіх частинах [5, 260–261]. У розвинутій Патриці метафізиці світла, стверджує О. Кудрявцев, "світло постає як еманація, воно все підтримує, з'єднує й розрізняє. Всеєдність Всесвіту, першооснова, єдине, благо, Бог тотожні; Бог усюди й ніде. Нескінченний Всесвіт містить у собі безтілесне божественне світло, що переходить у світло фізичного світу, всі тіла якого складаються з простору, світла, тепла й потоку. Потік тотожний безупинно мінливій матерії, що рухається і є причиною форми. Світ – одкровення вічного божественного духу. В основі етики Патриці лежить вчення про "філавтії", любові до самого себе, властивої, як доводив філософ, всім сутностям і навіть самому Богу" [6].

Продовжувачем ідей Б. Телезіо та переконаним гілозоїстом був італійський мислитель і поет Томмазо Кампанелла (1568–1639), праці якого систематично забороняли й конфісковували. У "Філософії, доведеної відчуттями", "Короткому зводі філософії природи", "Реальній філософії", "Апології Галілея", "Переможеному атеїзмі" й інших роботах Кампанелла постає як натурфілософ-сенсуаліст, переконаний, що реальна тілесна маса є основою всіх речей Всесвіту: вона єдина на землі й у космосі й незмінна; варіюються, виникаючи й зникаючи, тільки її форми; за своєю природою матерія пасивна, джерелом руху є тепло. Також Кампанелла переконаний, що справжнє пізнання можливе лише за безпосереднього спостереження природи. Л. Чиколіні стверджує, що Кампанелла подавав картину одушевленого Всесвіту, називаючи природу "твариною, що відчуває", і, подібно Телезіо, розмірковував про "природну душу" як теплий, тонкий і рухливий дух, що виникає під впливом сонячного світла й тепла, але наділяв нею не тільки людину й тварин, а й рослини. Із вченням про самозбереження речей пов'язані судження про три головні атрибути буття – міць, мудрість і любов, яким протистоять неміч, незнання й ненависть; Бог же розуміється Кампанеллою як Вищий розум, Перша Мудрість; але створивши світ, надалі він (Бог) не піклується про частковості й не втручається в справи природи [6]. На захист Галілея Кампанела став "з позицій свого вчення про дві книги – живий кодекс природи, пізнаваний за допомогою розуму й почуттів, і Святе Писання – іносказання, що містить наставляння віри й осягається богослов'ям", – продовжує свою думку Л. Чиколіні [6].

Так, гілозоїзм у ренесансному філософствуванні протистояв пошукам основ психіки та свідомості в особливій надприродній, нематеріальній, духовній субстанції. У той же час гілозоїзм відкидає й механістичні уявлення про мертву матерію й віталістичні твердження про існування особливої життєвої сили, що визначає здатність до відчуттів у живих істот. Гілозоїзм виступає підґрунтям для становлення еволюційних уявлень про чутливість, психіку, розум. Гілозоїзм на противагу механіцизму, характерному для метафізичного матеріалізму, знімає протиставлення інертної матерії зовнішній силі, що приводить її в стан руху. У розумінні природи людини й тварин гілозоїзм, що приписує всієї матерії здатність відчувати, становив наївну спробу відшукати корінь психічних явищ у матеріальному світі [9].

Підсумовуючи ґенезу гілозоїстичних знань епохи Відродження, слід зазначити, що ренесансні гілозоїстичні уявлення охоплювалися широтою пантеїзму, що ототожнював Бога й природу (Дж. Бруно, Б. Телезіо, Т. Парацельс, Я.Б. Гельмонт, Дж. Кардано, Ф. Патриці, Т. Кампанелла). Яскравим прихильником гілозоїзму не безпідставно можна визнати Дж. Бруно, котрий стверджував, що всі речі володіють душею чи "життєвим началом". Справді, ідеї гілозоїзму виявились у вченні Дж. Бруно найбільшою мірою, вони полягали в такому: 1) здатність мислити, відчувати притаманна всім речам природи; 2) природа всезагально одухотворена; 3) світова душа як принцип життя наповнює увесь Всесвіт (всі інші світи, як і наш, населені й мають форми життя).

Гілозоїзм розвивався в руслі натурфілософії. І хоча проблематика натурфілософії, як слушно зазначає О. Огурцов, істотно змінювалася в ході її розвитку (від виявлення першооснов світу до осмислення природи в цілому), вирішальна її організмічна стратегія зберігалася протягом століть. Із цією теорією російський дослідник пов'язує виявлення "єдиного плану будови організмів, розуміння світу як організму, що володіє світовою душею, детермінацією цілим своїх частин, трактування природи як органічно-системного цілого, що розвивається та розгортається у своїх функціональних підсистемах" [8]. Таке органіцистське розуміння природи дозволило О. Огурцову осмислити взаємодію підсистем усередині цілісних систем, розглянути каузальність як різновид взаємодії, показати "значення доцільності й телеономічних зв'язків усередині організму природи, розкрити різноманіття форм змін усередині природи, перейти від дослідження природних тіл до вивчення природних процесів" [8].

Незважаючи на зародження й розвиток багатьох наук, гілозоїзм продовжує своє існування й у Новий час: у вченні Б. Спінози про мислення як атрибут субстанції, у філософських поглядах Й. В. Ґете, про духовне як потенцію матерії. У XVIII ст. з розвитком науки вияв гілозоїзму послаблюється і

французькі матеріалісти вже є лише його прихильниками (Д. Дідро, Д. Дешан, Ж. Робіне). У подальшому трансформується у вчення, пов'язане з визнанням життя як першофеномена – "філософію життя". Однак гілозоїзм як філософське вчення про загальну натхненність природи органічно розчиняється у розмаїтті течій і напрямів некласичної філософії, не виявляє чіткого окреслення у філософствуванні загалом, оскільки, на думку Т. Ойзермана, "досягнення біології виявили неспроможність гілозоїзму та його ідей про загальну натхненність матерії" [7].

І все ж вчення гілозоїзму є важливим філософським ученням: гілозоїзм не тільки стверджує неперервний і для сучасної науки постулат про першопочаткову залученість психічних явищ у кругообіг природи, а й часто постає підґрунтям формування гуманного ставлення людини до природи за принципом "не нашкодь" та, відповідно, її становленню як духовної й високо моральної особистості.

Література:

1. Бруно Джордано. Про природу, начало и единое / Джордано Бруно // Философские диалоги [перевод М. А. Дынника, А. И. Рубина]. – М. : Алатейя, Новый акрополь, 2000. – 320 с.
2. Визгин В. П. Бруно Джордано [Электронный ресурс] / В. П. Визгин. – Режим доступа : http://iph.ras.ru/elib/2251.html.
3. Володарский В. М. Образ природы в творчестве Парацельса / В. М. Володарский // Природа в культуре Возрождения. – М. : Наука, 1992. – С. 126–136.
4. Волков В. А. Выдающиеся химики мира / В. А.Волков, Е. В. Вонский, Г. И. Кузнецова. – М. : Высшая школа, 1991. – 656 с.
5. Горфункель А. Х. Философия эпохи возрождения / А. Х. Горфункель. – М. : Высшая школа, 1980. – 368 с.
6. Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http: // iph.ras.ru/elib/2251.html.
7. Ойзерман Т. И. Гилозоизм [Электронный ресурс] / Т. И. Ойзерман. – Режим доступа : http://www.vuzlib.net/beta3/html/1/23666/23697.
8. Огурцов А. П. Натурфилософия [Электронный ресурс] / А. П. Огурцов. – Режим доступа : http://iph.ras.ru/elib/2251.html.
9. Петушкова Е. В. Гилозоизм [Электронный ресурс] / Е. В. Петушкова. – Режим доступа : http://opredelenie1.ru/noveyshiy-filosofskiy-slovar/g/php.
10. Причепій Є. М. Філософія : підручник / Є. М. Причепій, А. М. Черній, Л. А. Чекаль ; вид. 2-ге, виправлене, доповнене. – К. : Академвидав, 2008. – 592 с.
11. Соколов В. В. Европейская философия XV–XVII вв. / В. В. Соколов. – М. : Высшая школа, 1984. – 448 с.
12. Что такое гилозоизм? Значение и толкование слова gilozoizm, определение термина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.onlinedics.ru/slovar/fil/g/gilozoizm. html.

УДК 316.614:378.035]:004(477)(045)

Бульвінська Оксана Іванівна,
кандидат педагогічних наук,
старший науковий співробітник
Інституту вищої освіти НАПН України

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ У ВИЩІЙ ШКОЛІ УКРАЇНИ В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Стаття присвячена соціально-філософському дослідженню соціокультурних надбань і проблем вищої освіти в умовах становлення інформаційного суспільства; впливу інформаційних технологій на спілкування і процеси соціалізації студентів; виявленню позитивних та негативних наслідків інтенсивного впровадження інформаційних технологій в систему вищої освіти.

Ключові слова: *інформаційне суспільство, вища освіта, соціалізація, студенти.*

The article is devoted to social and philosophical research of the social and cultural acquisitions and problems of higher education under conditions of the informational society; influence of the information technologies on students' communication and socialization processes. The positive and negative consequence of intensive introduction of the information technologies into the system of higher education are shown in the article.

Keywords: *informational society, higher education, socialization, students.*

© Бульвінська О. І., 2012

Перетворення, що відбуваються в усіх сферах функціонування суспільства, соціальних інститутах, діяльності суб'єктів соціальної взаємодії під впливом інформаційних технологій, кардинально змінюють спосіб життя мільйонів людей у всьому світі. Технічна сфера все активніше впливає на всі сторони життєвого середовища людини, не тільки визначаючи виробничу, трудову діяльність, а й втручаючись у галузь міжособистісної взаємодії. Сучасне суспільство – це суспільство високої технологічної культури, що є важливим фактором функціонування всіх соціальних інститутів, діяльності всіх суб'єктів соціальної взаємодії. Воно створює нові умови для творчої самореалізації особистості й одночасно висуває низку вимог до її формування і розвитку. У зв'язку з цим особливої актуальності набувають дослідження всього комплексу змін в освіті, зокрема у вищій, в умовах становлення інформаційного суспільства і виявлення основних чинників, що визначають новий соціальний тип особистості – активного учасника розвитку сучасної цивілізації.

Інформаційне суспільство – це суспільство, в якому виробництво і споживання інформації є найважливішим видом діяльності; інформація визнається найбільш значущим ресурсом; нові інформаційні і телекомунікаційні технології і техніка стають базовими, а інформаційне середовище разом з екологічним і соціальним – новим середовищем людини.

Засновниками соціологічної концепції побудови інформаційного суспільства є Д. Белл, Е. Тоффлер, З. Бжезинський. Термін "інформаційне суспільство" був уведений у науковий обіг у 60-р. XX ст. одночасно в США і Японії. Один з найбільш впливових теоретиків інформаційного суспільства Е. Тоффлер, розглядаючи всі зміни людського суспільства з позиції культурних змін, ввів поняття "культурна хвиля". У цьому понятті, дуже виразному і ємному, він підкреслював аполітичність і надідеологічність змін, що відбуваються, а також їх стихійність та невідворотність. За Тоффлером, зараз ми живемо в період зіткнення культурних хвиль: народжується інформаційне, постіндустріальне суспільство, культура Третьої Хвилі. В історії людства було два подібних етапи: Перша Хвиля виникла 10 тис. років тому внаслідок появи землеробства; Друга – індустріальна – 300 років тому. Як друга хвиля була антисільськогосподарською, так третя є антиіндустріальною за своїм світоглядом, своїм поняттям часу, простору, логіки та детермінованості [6].

Характерно, що протягом останніх років інтерпретація самого поняття "інформаційне суспільство" суттєво змінилась. Від вивчення різних аспектів комп'ютеризації сучасні дослідники перейшли до аналізу абсолютно нових явищ у сфері соціальної психології, знаковому просторі культури. Стало очевидним, що "інформаційна революція" створила не тільки новий технологічний уклад, а й нову соціокультурну реальність. Для її характеристики все частіше використовується поняття "віртуальність".

У середині 1980-х рр. Джарон Леньє першим назвав ілюзорний світ, що виникає в результаті мультимедійних імітацій, "віртуальною реальністю". У дослідженнях М. Вейнстайна, М. Кастельса, Ф. Хеміта, Д. Іванова сформувалася цілісна концепція віртуальної реальності як складного імітаційного простору, що не має власної онтологічної сутності, але має багатогранний вплив на всі сфери людської діяльності. Віртуальний простір являє собою свого роду "буферну реальність", яку кожна людина наповнює власним змістом, відчуттями, образами.

Мета представленої статті полягає у висвітленні соціокультурних надбань і проблем вищої освіти в умовах становлення інформаційного суспільства; виявленню позитивних та негативних наслідків інтенсивного впровадження інформаційних технологій в систему вищої освіти.

Сучасна людина формується як особистість у середовищі, яке являє собою справжній океан інформації. Причому, замість отримання великих, взаємопов'язаних, систематизованих інформаційних "смуг" людина стикається з короткими "спалахами інформації" – аудіовізуальними кліпами, числовими рядами, текстами новин, шматками теорій, які не вкладаються в колишні межі уявлень і знань. Нерідко цей інформаційний потік несе суперечні і навіть взаємовиключні відомості, а загальна кількість інформації зростає в геометричній прогресії. В результаті людина постає перед необхідністю вільно чи мимоволі, усвідомлено чи інтуїтивно адаптувати отримувану інформацію до власних уявлень, надавати їй якусь смислову стрункість, добудовувати несуперечливу реальність навколишнього світу. Саме так і народжується феномен віртуалізації. Він пов'язаний не стільки з технологічним, скільки з інформаційним впливом на людину, а головне, передбачає суб'єктивне проектування навколишнього світу самою людиною.

Становлення інформаційного суспільства веде за собою радикальні зміни не тільки у сфері виробництва і ділової активності людей, а й у всій соціальній сфері. Виробництво інформаційної продукції поглинає все більше робочої сили (науковці, конструктори, програмісти тощо). Ця частина трудових ресурсів стає домінуючою, набагато переважаючи кількість зайнятих у сфері вироблення матеріальних продуктів. Основним виробничим процесом стає творче мислення: спільна та індивідуальна

творчість людей. Рутинна частина роботи з інформацією перекладається на машини. А отже, головним засобом збільшення продуктивної праці стає удосконалення творчих здібностей людини, її інтелектуального потенціалу.

Як важливу рису постіндустріального етапу розвитку культури слід відмітити збільшення ролі організаційно-комунікативних та інформаційних технологій. Вони існують самостійно (а не як технічні підсистеми економіки) і стають соціальними технологіями, які безпосередньо впливають на державно-політичну сферу організації та управління, сфери праці, культури, процес соціалізації. Комунікативні технології створюють для кожної людини можливість безпосереднього членства в суспільстві без посередництва будь-яких груп, ідеологій чи символічних культурних систем, а отже, надзвичайно підвищують роль і соціальну значущість окремої людини.

На наших очах відбувається перехід від писемної до електронної освітньої культури. Освітні інформаційні ресурси, які раніше являли собою друкований текст з чорно-білою або кольоровою графікою, все частіше представлені у вигляді медіаресурсів, записаних на новітніх носіях. Крім того, величезною кількістю освітніх медіаресурсів володіють Інтернет та локальні мережі.

Перехід до електронної освітньої культури веде до психологічних і соціокультурних змін. Виділимо три проблемні точки в цьому проблемному полі: особливості використання навчальної інформації; зміна ролі викладача в процесі підготовки спеціаліста; соціально-психологічні особливості студентів.

Усе більшу роль в організації та обробці інформації відіграє комп'ютер. Найважливішим з елементів інформаційної структури світового співтовариства є Інтернет. Він пропонує загальний доступ до цифрової інформації, заохочуючи її створення і поширення. Новини, викладені в Інтернеті, можуть бути прочитані мільйонами людей у різних куточках земної кулі через проміжок часу, який дорівнює часу їх набору на комп'ютерній клавіатурі, а ще через такий же час надійдуть перші відгуки читачів. Така своєрідна "смерть простору і часу" збільшує в багато разів інтенсивність інтелектуального життя людства.

Між тим, в Україні розрив між кількістю користувачів комп'ютерами і кількістю тих, хто не має доступу до них, все ще дуже великий. Хоча слід відмітити, що комп'ютерізація України і підключення до Інтернету відбувається досить швидкими темпами. У грудні 2007 р. в Україні нараховувалось 6,5 млн. користувачів Інтернету, в кінці 2011 р. – доступ до Всесвітньої павутини мали уже до 15 млн. українців. В лютому 2012 р., за даними Київського міжнародного інституту соціології, Інтернетом користувались 43 % опитаних українців [2].

Міжнародний центр перспективних досліджень у вересні 2011 р. провів перше системне посткризове дослідження найголовніших факторів, які впливають на добробут сучасних українців. Серед цих факторів був і рівень користування Інтернетом. Дослідження показало, що диференціація за територіальною ознакою серед користувачів Інтернету все ще дуже красномовна. В Києві користувачами Всесвітньої мережі є 90 % жителів столиці (з урахуванням приїжджих), що сумірне з рівнем Нідерландів. В той же час жителі Рівненської області найменше в Україні користуються Інтернетом: кількість користувачів Всесвітньої мережі в регіоні становить загалом 2 % населення, що відповідає рівню Афганістану. Мало користуються Інтернетом також жителі Херсонської і Закарпатської областей. Там рівень проникнення становить лише 4 % всього населення [8]. Хоча слід відмітити, що протягом 2011 р. різко покращилася ситуація навіть у маленьких містах (із 24 % у березні 2011 до 30 % у лютому 2012 р.) і сільській місцевості (з 14 % у березні 2011 до 22 % у лютому 2012 р.) [2].

Що ж стосується профілю онлайн-аудиторії, то 63 % користувачів – люди віком до 40 років. Це відмічає соціологічне опитування, проведене Київським міжнародним інститутом соціології в середині лютого 2012 р. При цьому соціологи зазначають, що впродовж 2011 року відбулось помітне нарощування інтернет-аудиторії в усіх вікових групах, окрім старших за 70 років [2].

У розвинених країнах уже введене в обіг економіко-соціальне поняття "інтернетівський спосіб життя". Він характеризується динамічністю, легким і швидким доступом людей до різноманітної інформації, яка необхідна їм не тільки на роботі, а й у домашніх справах. Такі люди сприймають Всесвітнє павутиння не як іграшку, а як необхідну основу життя; їм просто бути в центрі всіх подій, легко спілкуватись з іншими людьми. Недарма американський журнал Time, який щорічно в останньому грудневому номері оголошує Людину року, в 2006 р. Людиною року назвав нове інноваційне покоління – Homo Internetus. Отже, якщо згадати, що в 1982 р. Time назвав Людиною року комп'ютер (!), то покоління Homo Internetus було виховане всього за 24 роки.

Комп'ютерні програми незамінні в освіті. Вони дозволяють викласти навчальний матеріал логічно, системно, з використанням чітких категорій і визначень. Можливості схематичної побудови курсу (причому учень чи студент можуть самі брати участь у цьому процесі) підвищують ефектив-

ність навчання, адже візуальна інформація засвоюється більш швидко і надійно. Але інтелектуальна жорсткість та емоційна сухість цього процесу сприяють розвитку "технократичного" формального мислення, умінь роботи з абстрактною і символічною інформацією (це протипоказано в роботі з молодшими школярами, у яких абстрактне мислення розвинуте ще погано, вони орієнтуються на почуттєве мислення). "Комп'ютерні" учні важко сприймають матеріал, заснований на асоціативному мисленні, у них важко проходять асимілятивні мисленнєві процеси. На узбіччі залишається емоційна складова навчання, а вона грає неабияку роль і в мотивації, і в процесі засвоєння знань, і в розвитку творчих засад людини. Особливо це важливо для вивчення гуманітарних предметів, дисциплін культурно-мистецького циклу (література, музика, образотворче мистецтво), де сприйняття навчального матеріалу без емоційного співпереживання взагалі не має сенсу. Великі можливості в цьому плані має широке використання мультимедійних комп'ютерних технологій, де інформація подається більш ніж в одній формі і включає використання тексту, звуку, комп'ютерної графіки, відео. Таке об'єднання в загальному тематичному плані яскравих зображень творів архітектури, живопису, скульптури з багатоаспектною текстовою інформацією, музичними творами емоційно впливає на студента, розвиває його художній смак і одночасно сприяє пізнанню фактів культури, мистецтва, історії людства.

Комп'ютерні технології є незамінними для розв'язання рутинних, механічних завдань: підготовки текстів, таблиць, збору та обробки інформації, пошуку необхідних даних тощо. Уроки малювання та креслення в недалекому майбутньому зазнають великих змін у змісті та методах навчання у зв'язку з появою комп'ютерних графічних редакторів, як і уроки мови, де не можна не враховувати використання текстових редакторів із засобами перевірки правопису, автоматичного перекладу тексту, словниками синонімів та антонімів. Дійсно, навіщо зубрити громіздкі правила орфографії, будувати графік за формулою чи креслити певну деталь у поперечному перетині, якщо комп'ютер справляється з цими завданнями за лічені секунди? Але ми маємо за приклад ситуацію з усним рахуванням, яке замінилось маніпуляціями з калькуляторами, які тепер вмонтовані в усі технічні прилади, починаючи від наручних годинників і закінчуючи мобільними телефонами. Звичайно, не слід повертатись до застарілої рахівниці, але ж, як відомо, "математика розум у порядок приводить". Чи не збіднюємо ми свій розум, не знижуємо якість мислення, відмовляючись від навичок усного рахування або умінь просторового уявлення? Чи не призведуть механічні правила роботи з комп'ютером до деінтелектуалізації навчання? "Де наші знання? Загубились в потоках інформації. Де наша мудрість? Потонула у морі знань", – писав англійський поет Т. Еліот ще на початку XX ст., і його слова – застерога для нас у XXI ст.

Становлення інформаційного суспільства потребує удосконалення творчих здібностей людини, її інтелектуального потенціалу. Але примітивне використання комп'ютерів веде до уніформізації мислення, перешкоджання розвитку творчих здібностей людини. Жодний технічний пристрій, в тому числі і комп'ютер, не в змозі створювати новий інформаційний продукт, він тільки його черговий носій. Освічений член інформаційного суспільства за допомогою комп'ютера повинен уміти обробити і оцінити інформацію, знайти її нові джерела, використати її для розв'язання завдань, що стоять перед ним, але найвидатніші відкриття в науці людина завжди робила за допомогою свого розуму.

Сучасні комп'ютерні програми можуть дати ілюзію користувачу, що він є дійсно творцем нового. Наприклад, програмні продукти з музикою, які пропонують складати наявні фрагменти з класики, року, джазу та інших музичних стилів для створення начебто нової, власної мелодії. Анімаційні програми дають можливість кожному зробити "мультик" на свій смак. Зрозуміло, що така "шаблонна" творчість вторинна і не має нічого спільного з істинними злетами людського духу (хоча є й позитивна риса в цих заняттях: зростає інтерес до мистецтва, покращується художній смак).

Отже, непродумана, "обвальна" комп'ютеризація без урахування особливостей навчального матеріалу і спеціальності студентів може мати негативні наслідки для їх професійної підготовки.

Широке використання комп'ютерних технологій і відмова від традиційних навчальних форм (лекція, практичне заняття) веде до зміни ролі викладача: від функції накопичувача та розповсюджувача наукової інформації до ролі тьютора, який об'єднує три функції – викладача, консультанта і менеджера освітнього процесу. Крім того, використання нових технологій може привести і до значних змін в організації роботи викладача, тобто до поділу праці між спеціалістами, що зайняті переважно проектуванням і розробкою навчальних курсів, консультантами, безпосередньо зайнятих зі студентами, спеціалістами з інформаційних технологій.

Але ніякі технологічні нововведення не можуть замінити живого спілкування викладача зі студентами. Тільки їх безпосередня соціально-психологічна взаємодія допомагає мотивувати, зацікавити студентів не тільки на інформаційному, а й на емоційному рівні. Знання, викладені лектором, у свідомості студентів не будуть безликими, а стають персоніфікованими, асоціюються з певним ви-

кладачем, науковою школою, яку він представляє. Крім того, поведінка перед аудиторією і зовнішність викладача є зразком соціальної діяльності. Отже, зі зміною ролі викладача змінюється і тип соціальних зв'язків між поколіннями.

Мала кількість групових практичних занять (скажімо, при дистанційній освіті) чи індивідуальна, автономізована навчальна діяльність студентів теж безпосередньо впливає на соціалізацію молоді, що навчається. По-перше, групове сприйняття навчального матеріалу в багатьох випадках більш ефективне за умови схрещення думок, спільного пошуку вирішення проблеми. По-друге, велику роль відіграють соціальні фактори, поведінка людей в групі. По-третє, автономізація тих, хто навчається, негативно впливає на формування певних професійних якостей, а для спеціальностей, пов'язаних з людським спілкуванням (психолог, учитель, менеджер тощо), які будуються на мистецтві адаптації, залучення до діяльності, натхнення, це просто нищівно.

Слід відмітити, що брак живого спілкування при захопленні комп'ютерними технологіями студентська молодь намагається компенсувати хоча б віртуальним спілкуванням. Проте поширення соціальних мереж на зразок Facebook чи ВКонтакте вчені називають соціальною та психологічною загрозою. Так, британська газета The Guardian запропонувала читачам добірку критичних праць американських дослідників, присвячених впливу нових медіа на людську та суспільну свідомість. Учені впевнені, що інформаційно-комунікативні технології прагнуть домінувати в нашому житті й роблять нас менш людяними. Те, що вони дають нам змогу краще спілкуватись, є ілюзією – насправді вони ізолюють нас від справжньої людської взаємодії, заганяючи в кіберреальність (віртуальну реальність), яка є лише дешевою підробкою реального світу. Окрім цієї проблеми, науковці вбачають загрозу сучасних технологій в тому, що вони змінюють наш спосіб мислення, погіршуючи здатність оперувати великими і складними масивами інформації, такими як книжки або журнальні статті. Навіщо щось пам'ятати, якщо завжди можна запитати у ґуґля? [1]

Якщо британські та американські вчені б'ють на сполох, вбачаючи в Інтернеті соціальну та психологічну загрозу, то деякі німецькі вчені доходять протилежного висновку. Дослідження "Освіта по Інтернету" показало, що 67 % школярів, які користуються допоміжними навчальними програмами, отримують хороші оцінки з математики, 69 % – з рідної мови і 42 % – з іноземної. Ті, що не користуються ПК, похвалитись гарними результатами можуть рідше: 55 % таких учнів добре знають математику, 53 % – рідну мову і 35 % – іноземну. Лудгер Вессман з мюнхенського Інституту економічних досліджень проводив дослідження серед німецьких підлітків, які підтвердили, що школярі віддають перевагу зовсім не Інтернету, а друзям, телебаченню і заняттям спортом. Ті діти і підлітки, що мають широкосмуговий доступ в Мережу, знаходять собі в реальному житті більше занять, чим інші їх однолітки: відвідують гуртки за інтересами, музичну школу, беруть участь в скаутських організаціях. Висновок Лудгера Вессмана був однозначний: Інтернет робить людей соціально більш активними [4].

Навряд чи можна зараз однозначно відповісти на питання про позитивні і негативні наслідки становлення інформаційного суспільства для соціалізації молоді. Окремих досліджень для цього замало, необхідно проводити більш масштабні, системні дослідження протягом великого відрізку часу, може, навіть протягом життя і навчання декількох поколінь. Крім того, слід пам'ятати, що середньостатистичні дані не завжди можуть бути віднесені до конкретної людини. В окремих випадках інтернет-залежність призводить до появи у людей почуття самотності, а з ним – і до добровільного "відлюдництва".

Відсутність викладача та співучнів при комп'ютерному навчанні треба компенсувати широкими технічними можливостями: відеоконференціями, чатами, імейлами, відео та аудіозаписами, що можуть частково замінити соціально-психологічну взаємодію студентів і викладача та студентів між собою. Крім того, таке віртуальне спілкування є непоганим тренінгом для вироблення умінь викладати свої думки в письмовій формі. Щоправда, уміння усного зв'язного мовлення потроху атрофується.

Про негативні наслідки захоплення візуально-віртуальними засобами інформації для психології студентів та їх професійної підготовки ми вже згадували. Назвемо ще деякі.

Надмірне, безконтрольне захоплення комп'ютерами впливає на розумові здібності людей, фізичний стан. В. Кудін наводить результати вивчення британськими вченими впливу електромагнітних хвиль на здоров'я людини. Дослідження показали, що мислительні здібності і пам'ять людини поступово спотворюються електромагнітними хвилями, втрачаються можливості швидко і оперативно реагувати на певні події і явища, відбувається "випадіння пам'яті" [3, 64]. Крім того, спілкування з комп'ютером супроводжується сильною нервовою напругою, позаяк вимагає швидкої відповідної реакції, отже, людина відчуває своєрідний емоційний стрес. Додамо ще затримання фізичного розвитку молоді через обмеження фізичної активності, гіподинамію, а також погіршення зору, бо навантаження на очі під час роботи на комп'ютері істотно більше, ніж при інших видах зорової роботи –

читанні чи навіть перегляді телебачення. Отже, наслідки впливу інформаційних процесів на здоров'я особистості примушують звернути увагу на гігієну відповідної праці.

Захоплення візуально-віртуальними засобами перешкоджає отриманню необхідного досвіду оперування реальними об'єктами, дезорієнтує людину в навколишній дійсності, утворює розрив між реальність і фантазією. Це перешкоджає соціалізації людини, налагодженню соціальних зв'язків. Адже віртуальний простір ілюзорний. В ньому кожна людина творить для себе фантастичний світ, де бачить себе чарівником з найвидатнішими здібностями, якому все підкорене. Невідомому віртуальному співрозмовнику можна відкрити душу, як на сповіді у священика чи на сеансі у психоаналітика, у віртуальному просторі можуть зникнути невикорінювані комплекси, втілитися нереалізовані бажання (і це, звичайно, позитивний момент). Але ж перед невідомим віртуальним співрозмовником, якого навіть не бачать, перед його психологічним впливом люди залишаються беззахисними, і добре, коли цей вплив виявиться позитивним.

Отже, віртуальна реальність змінює стереотипи поведінки користувачів і створює нову форму культури – кіберкультуру, з якою втрачається суб'єктність. С. Удовик вважає, що таким чином виникає ефект самопрограмування і маніпулювання свідомістю. Це погрожує суспільству наслідками, більш страшними, ніж використання наркотиків. Творчість користувача комп'ютером (особливо дитини) замінюється чужою творчою свідомістю, у нього виховується залежність від маніпулятивного впливу. Це призводить до формування інфантильної свідомості і втрати адекватного сприйняття реальності [7, 265–266].

Розвиток інформаційних технологій зводить до мінімуму ті враження, що людина отримувала безпосередньо від природи, і замінює їх технічно препарованою інформацією. Так, уже в значній мірі реалізована передача запаху через Інтернет. Існують технології, які дозволяють по комп'ютерній мережі передати об'ємне зображення квітів з відповідним ароматом, створюючи ілюзію, ніби цей букет стоїть у вас на столі. Але ж ніякі комп'ютерні технології не зможуть передати милування людини квітучими луками і радість від згадки про них, коли погляд упаде на букет, зібраний власними руками. Крім того, у XXI ст. людство наблизилось до розуміння природи як цілісного організму, невід'ємною складовою якого є людина. Отже, діяльність людини має будуватись на засадах не тільки раціонально чи соціально орієнтованого застосування результатів науки, а й екологічного. Орієнтирами в цьому напрямку слугують не тільки знання, а й моральні принципи по відношенню до природи, а їх неможливо розвивати, уникаючи безпосереднього дотику до неї, а задовольняючись технічною, збідненою інформацією, "квітами з Інтернету".

Таким чином, становлення інформаційного суспільства веде до радикальних змін в системі освіти, передбачаючи перехід від писемної до електронної освітньої культури; зміну ролі викладача в процесі підготовки спеціаліста; вплив інформаційних технологій на спілкування і процеси соціалізації студентів та на їхні соціально-психологічні особливості. Але не слід забувати про певні психологічні і соціокультурні зміни, що є наслідком інформатизації, в тому числі й негативні. Їхнє теоретичне прогнозування і упередження є одним з найголовніших завдань сьогодення, що стоять перед фахівцями в галузі освіти.

Література:

1. Вчені: Twitter і Facebook не поєднують людей, а ізолюють від реальності [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://osvita.telekritika.ua/material/1479.

2. В Україні спостерігається різке зростання кількості інтернет-аудиторії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.interfax.com.ua/ukr/main/101761/

3. Кудін В. О. Освіта в інформаційному суспільстві / В. О. Кудін. – К. : Телепрескорпорація "Республіка", 1998. – 151 с.

4. Немецкие эксперты: Интернет не ведет к социальной изоляции подростков [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.dw-world.de/dw/article/0,,15134755,00.html.

5. Топ-10 країн Європи за кількістю інтернет-користувачів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.internetworldstats.com/stats4.htm.

6. Тоффлер Е. Третя Хвиля ; пер. с англ. / Е. Тоффлер. – К. : Всесвіт, 2000. – 475с.

7. Удовик С. Л. Глобализация: семиотические подходы / С. Л. Удовик. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 2002. – 480 с.

8. Якість життя в регіонах України: посткризовий зріз [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.icps.com.ua/key_issues/socio_economy/6531.html.

УДК 004.9+378(477.73):7.012

Гарбар Галина Анатоліївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри соціально-гуманітарних
дисциплін ВП "МФ КНУКіМ"
Черкесова Інна Григорівна,
професор кафедри дизайну середовища
ВП "МФ КНУКіМ"

ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ТА НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА (за матеріалами Відокремленого підрозділу "Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв")

У статті розглядається роль інформаційних технологій у творчій діяльності студентів-дизайнерів середовища Відокремленого підрозділу "Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв". Виявляються фактори формування креативної особистості в умовах інформаційного суспільства через аспект проблеми моральності, духовності, людяності, а також з метою виховання відповідальності за наслідки дизайнерської діяльності.

Ключові слова: *інформаційні технології, творча діяльність, моральність, самоактуалізація.*

The role of information technologies in the creative activity of students environment-designers of the Mykolayivs branch of Kyiv National university of culture and art is observed in the article. Factors of formation of the creative personality in the informative society through the aspect of morality, spirituality, humanity and with purpose of education of the responsibility for design activity products are reviewed.

Keywords: *informative technologies, creative activity, morality, self-actualization.*

Інформаційні технології (ІТ) дозволяють матеріалізувати ідеї, фантазії у візуальні форми віртуальної реальності та матеріальні форми справжньої реальності. Необмежені можливості комп'ютерних програм (за умови їх опанування) ефективно використовуються у процесі творчої та навчальної діяльності студентами Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв (МФ КНУКіМ) різних спеціалізацій, зокрема студентами дизайну середовища. Дизайн, як творча діяльність, потребує певного складу мислення, основою якого є: системне мислення – побачити проблему в цілому й зробити прогноз кінцевого результату; композиційне мислення – цілісність композиції проекту та відповідність обраних засобів візуалізації ідеї; креативне мислення – нестандартні підходи й рішення у проектній реалізації ідеї.

На шляху реалізації творчої ідеї постає проблема вибору засобів трансформації нематеріального (ідеї, фантазії) у матеріальне (форми). Традиційні засоби: техніки образотворчого мистецтва й креслення та матеріали й інструменти, випробувані часом. Художніми техніками проектної графіки виконано безліч проектів з організації та оформлення середовища життєдіяльності людини: інтер'єри та екстер'єри, ландшафти, промислові форми виробів тощо. Ґрунтуються традиційні проектні техніки на академічних методиках рисунку та графіки, які відпрацьовані протягом сторіч.

Темпи життя у сьогоднішній реальності значно збільшились і вимагають принципово нових підходів у реалізації дизайнерських ідей. Прискореним темпам життя соціуму відповідають інформаційні технології. Пакети дизайнерських програм стали фантастично дієвими інструментами у процесі дизайнерських трансформацій.

Головним у цих трансформаційних процесах все одно залишається мислення: системне, композиційне, креативне, що притаманне митцю. ІТ без людини, без її мисленевого та рухового апарату тільки купа металевих та пластикових деталей, елементів, у просторіччі "залізо". Субстанція мертва, бездуховна. Саме людина стає рушійною силою у матеріалізації власних думок, ідей і фантазій.

Щоб здійснювати процес дизайнерських трансформацій, потрібно опанувати певні знання з інформатики, вміння обробляти інформацію та навички роботи з програмними дизайнерськими пакетами. Але механічне опанування алгоритмів роботи у певних програмах не може забезпечити потрібного результату. До технічних навичок та вмінь потрібно ще й розвивати творче мислення, яке у дизайнерській сфері ґрунтується на системності, композиційності й креативності.

© Гарбар Г. А., 2012
© Черкесова І. Г., 2012

Окремою й дуже важливою проблемою у часи високих технологій постало виховання творчої високодуховної особистості дизайнера, здатної бути максимально відповідальною за наслідки реалізації своїх проектів. Самі проектні ідеї є абсолютними абстракціями, якщо не враховується результат їх дії на середовище живої матерії у планетарних масштабах. Розвиток системного мислення у студентів-дизайнерів дозволяє опановувати навички прогнозування наслідків як з боку практики, так й з боку моральності. Бездуховна людина завжди аморальна. Дизайнер є творцем, креатором й тому повинен бути морально відповідальною особистістю. Віктор Папанєк (1927–1999), всесвітньо визнаний теоретик й практик дизайну, доводив, що всі люди – дизайнери, що кожен спроможний до креативної діяльності, але й застерігав від безвідповідальності та аморальності у матеріалізації дизайн-проектів [2].

Студенти-дизайнери у навчальному процесі засвоюють поняття "система", "моделювання", "комп'ютерне моделювання" набувають вміння обробки інформації, формують власне проектне мислення, привчаються працювати командою. На думку І. Худякової, відомого програміста й педагога (Південнослов'янський інститут Київського славістичного університету) важливим є не обсяг знань, а спроможність їх засвоювати [4].

Студенти опановують роботу з різними програмними пакетами. Опанування дизайнерськими програмами перш за все стимулює креативне мислення з метою вибору оригінального й доцільного шляху отримання прогнозованого результату. Немалий вибір програм приводить студента-неофіта до деякої розгубленості. Студент відкриває, що досягти результату можливо за допомоги різних дизайнерських програмних пакетів. Згодом приходить усвідомлення, що вибір повинен бути осмисленим й доцільним. Для цього потрібна напружена інтелектуальна робота: чітко сформульовані мета та завдання, продумані шляхи вирішення завдань за певним алгоритмом, вірний вибір засобів трансформації ідеї у проектні форми тощо. Вирішення завдань, крім доцільності, повинно мати духовну, моральну основу: не нашкодь, не зруйнуй.

Віртуальне середовище стає у процесі навчання й джерелом інформації, й можливостями інтерактивного інформаційного обміну.

Вже на перших етапах проектування ІТ допомагають студентам структурувати та аналізувати зібрану інформацію. Для цього інформація оформлюється у презентації за тематичними напрямками та завданнями. Презентаційну програму Power Point Microsoft Office студенти опановують або удосконалюють шкільні вміння досить швидко. Їх приваблюють анімаційні можливості оформлення інформації з додаванням візуалізації та музичного супроводження. Саме така форма опрацювання потрібної інформації стимулює уяву й стає джерелом творчого підходу до вирішення тематичних завдань. Кожен слайд презентації Power Point представляє собою інформаційну одиницю різного обсягу та виду насиченості: текстовий матеріал, фотографії, малюнки, схеми й подібне. Кожний вид інформації – вербальний або візуальний – структурується за певним ритмом виникнення на екрані монітору для сприйняття та аналітичної роботи.

Студенти за тематичними завданнями вирішують питання верифікації знайденої інформації та проблеми навігації. Перший етап опрацювання інформації закінчується вибором, відповідним до мети завдання. Другий етап опрацювання інформації відбувається у процесі оформлення слайдів презентаційної програми, що засобами порівняльного аналізу дозволяє обрати доцільно потрібну інформацію. Опрацювання потрібної інформації та диференціація її за важливістю, значущістю стимулює мисленеві процеси та приводить до створення знання.

Обраний інформаційний обсяг з теорії (вербальна форма – текст) студент трансформує у візуальні форми, знаходить змістовну відповідність зорового образу та слова. Доцільно вище наведене розглянути на конкретному прикладі. За темою презентації "Комп'ютерне моделювання" студент-дизайнер знаходить наукове визначення таких понять як "система", "моделювання", "комп'ютерне моделювання", осмислює й трансформує у власну відповідь, що демонструє засвоєні ним знання.

Обов'язковою умовою є знаходження в пошукових системах Інтернету інформації про особистість вченого, лауреата Нобелівської премії Іллю Романовича Пригожина, який заклав підвалини науки синергетики. Студент за вказівками викладача знаходить звернення І. Пригожина до молоді майбутнього "Кость еще не брошена" [3]. З тексту статті вченого-синергетика студент дізнається про системи, про їх характеристики, про висновки теоретичних досліджень виникнення, розвитку, деградації та колапсу систем, про види систем тощо. З опанованого матеріалу студент пізнає та осмислює такі ключові поняття, як "біфуркація", "флуктуація", "атрактор", "джокер".

При створенні презентації студенти творчо використовують інструментарій інформаційних технологій: знаходять за власними уявленнями у всесвітній інформаційній мережі візуальні форми (фотографії, малюнки, графічні зображення тощо) й використовують їх для ілюстрації теоретичних знань.

У процесі вивчення понять "моделювання" та "комп'ютерне моделювання" п'ятикурсники дізнаються чим моделювання відрізняється від комп'ютерного моделювання. Комп'ютерне моделювання є процесом вивчення взаємодії обраних систем й представлених у комп'ютерних моделях, та отримання результату цієї взаємодії, що дозволяє зробити аналіз з метою отримання певних висновків. Для цього замало володіти програмою графічних редакторів. Потрібно ще й самому вміти розробляти вузько орієнтовані програми. Іншими словами, потрібно мати освіту ще й програміста до дизайнерської освіти.

У презентаційному завданні студенти-дизайнери фіксують отримані знання з програмних пакетів дизайну. Такі програми, як Mapl та Solid Works, 3Ds Max вимагають певного рівня інженерно-технічних знань, базових знань з прикладної математики та інформатики. Зрозуміло, що гуманітаріям це складно опановувати. Робота з обсягами певної інформації примушує замислитися студента над самоактуалізацією, що викликає питання: "на яке робоче місце я можу й хочу претендувати та що потрібно знати й вміти, щоб реалізувати себе як творча особистість?".

Окремі індивіди оцінюють власні інтелектуальні можливості й вирішують отримати другу – технічну – освіту. На жаль, сучасні студенти, хоч і "народилися з мишкою у руці", мають дуже поверхові знання і, як наслідок, традуктивне (від часткового до часткового) мислення. Вони потребують навчання реальним інтелектуальним вмінням та навичкам. За своєю обмеженою освіченістю студенти-дизайнери середовища з пристрастю кидаються до роботи з 3Ds Max, але перші ж кроки в опануванні інструментарієм виявляють прогалини в потрібному обсязі знань.

Яскравим прикладом синтезу технічних знань та творчої діяльності для наших студентів стала особистість Джорджа Боршукова, на початку 2000-х рр. провідного супервайзера VFX-виробництва компании ESC Entertainment, автора багатьох спецефектів культової кінотрилогії The Matrix. Дж. Боршуков отримав технічну освіту у Каліфорнійському університеті (Берклі, США) та спромігся реалізувати виключно технічні знання у більш творчій сфері: у кіновиробництві [5].

Проблемою ефективного застосування ІТ-інструментарію у проектній творчості для наших студентів стає незнання англійської мови. Це перша перешкода на шляху самоактуалізації молодих фахівців. Але наполегливість та цілеспрямованість допомагають у скасуванні цієї проблеми: англомовний інструментарій практично засвоюється у процесі роботи. Бажання творити наштовхується на неможливість системного осмислення алгоритму та діяння програмного інструментарію. Друга перешкода на шляху повноцінного опануванні ІТ-інструментом – відсутність знань з кібернетики та інформатики, поглиблених професійно-орієнтованих знань з галузі архітектури та будівництва, наприклад, з "опору матеріалів".

Сфера підготовки фахівців університету культури взагалі й Миколаївської філії зокрема – це сфера дозвілля, яка переплітається зі сферою послуг. Сфера дизайну середовища в аспекті творчої діяльності межує з професійними сферами культури. Створені віртуальні картинки представляють собою проекти оформлення побутових та громадських інтер'єрів архітектурними формами, формами побутових предметів та колористикою.

Студенти вважають, що володіння тільки однією програмою, такою потужною, як 3Ds Max, дозволить їм вирішувати проектні проблеми все творче життя. В опануванні знаннями з існуючих програмних пакетів для дизайнерської роботи студент відкриває для себе можливості інших програм, наприклад Bryce, Vue D'esprit, Poser, Maya, Apophysis тощо у вирішенні певних завдань з формоутворення. Ці відкриття налаштовують нашого студента на роздуми про його власні здібності до опанування певної кількості програмних пакетів з дизайну та доцільність вибору. Позитивний бік такої ситуації виявляється у формуванні критичного мислення та надання об'єктивної самооцінки, що змушує дизайнера-початківця знайти інформацію про привабливі та доступні опануванню програмні пакети для дизайн-творчості. Наприклад, програма Bryce створена саме для художників й дозволяє у художньо-творчому алгоритмі розробляти проектні зображення на рівні художнього мислення. Але виробники постійно удосконалюють програми, створюють нові версії з додатковими можливостями, що ускладнює їх опанування фахівцями-гуманітаріями без потрібної освіти з програмування. Тож виходить, що наші студенти залишаються на рівні рядових користувачів програмним продуктом з дизайну.

У 20-х роках ХХ ст. було закладено підвалини дизайн-освіти: у всесвітньовідомому Баухаузі (німецькій Вищій школі будівництва й художнього конструювання) було зроблено спробу виховання та підготовки художника-дизайнера та інженера в одній особі. Цей процес відбувається й сьогодні. Життя показало, що досягають успіху саме особистості, які від природи мають здібності як до художньої творчості, так і до інженерно-технічної. Оригінальні будівлі по всьому світу створювали саме технічно обізнані дизайнери-архітектори з колективами інженерів, технологів, конструкторів, які виконують професійно обмежений обсяг роботи. Замість кульманів з креслярським приладдям сучасні технічні фахівці використовують інформаційні технології у формі певних програмних пакетів.

Прискорена зміна та постійне удосконалення інформаційних технологій змінюють ставлення до навчання. Зараз неможливо давати готові знання, тому що вони втрачають свою актуальність ще до закінчення студентом навчального закладу. А це не сприяє самоактуалізації молодого фахівця в конкурентних умовах на ринку праці.

Опанування ІТ як інструменту творчості стає потужною мотивацією до засвоєння певних знань та потрібних навичок, що дозволяють розкриватися творчому потенціалу фахівця дизайну. У сьогоденні бажання досягти успіху на професійній ниві потужно мотивують до постійного навчання, до аналізу все нових й нових обсягів інформації з метою отримання нових знань. Викладач за таких умов розкриває напрямки пізнання, привчає отримувати інформацію, обробляти її, щоб знайти дорогоцінні зерна знань. Так утворюється ситуація двобічного навчання суб'єктів навчального процесу: викладача й студента, де відбувається утворення нових знань.

На практичне завдання виноситься створення моделі успіху. Студент, на підставі засвоєних вже понять системи, її складових, притаманних їй якостей розробляє модель-прогноз власного успіху та шляхів його досягання. У процесі роботи над завданням студент по новому бачить речі, які він сприймав як звичайні й сталі. Він осмислює вибір ціннісних орієнтирів у житті: можливість подальшого навчання, можливість працювати за фахом, зробити успішну кар'єру та укріпити матеріальну базу, можливість за таких умов створити сім'ю, виховати дітей, онуків і в 60 років проаналізувати свій стан успіху. Це ідеальна модель. Молода людина ще не може враховувати фактори впливу – флуктуації – на шляху до біфуркаційних точок вибору. Але розробка моделі власного успіху у житті в аспекті футуристичного прогнозу стимулює бажання пізнавати й оцінювати, бути вільними у виборі мотивацій свого успіху та шляхів його досягнення. Викладач, як суб'єкт навчального процесу, виконує ролі: організатора, що упорядковує ефективне функціонування навчально-виховного процесу; експерта, що спрямовує дії для знаходження рішення проблемної ситуації; фасілітатора, що підтримує процес утворення нового досвіду та нового знання. Викладач варіює вибір тієї або іншої ролі, що сприяє збільшенню вибору варіантів рішення практичних завдань як за статусом, так й за ролевими позиціями взаємодії зі студентами. [4] Робота над практичним завданням "Модель успіху" примушує студента творчо використовувати інструментарій ІТ у художній обробці потрібної інформації: зображень за естетичними якостями і тексту за стилевими формами шрифтів.

Можна вважати, що мету практичного завдання досягнуто, якщо студент у слайдах презентації естетично оформив інформацію, осмислив й опанував знання за темою, спробував мислити системно. Системне мислення показує, що студент у професійній діяльності буде спроможний вирішувати проблеми проектної роботи, а ефективність вирішенню надасть застосування інформаційних технологій.

Вимагає вирішення етична проблема у навчально-виховному процесі спеціальності дизайну середовища. Технічне володіння програмними пакетами, якщо воно не ґрунтується на властивостях добра, бажанні не руйнувати живу природу, не шкодити життю та здоров'ю людей перетворюється на інструмент руйнування. Незрілі розумом й бездуховні індивіди не спроможні до співпереживання, а відтак й до відповідальності. Проблема духовно-етичного виховання у час ІТ стає провідною. Треба визнати, що цій проблемі приділяється обмаль уваги на рівні держави й суспільства. Ідеалами для молоді стають кітчеві фігури шоу-бізнесу та сучасні нувориші. Відповідно, на перші місця серед цінностей у житті виходить задоволення матеріальних потреб, яке набуває знакових форм приналежності до певних груп у суспільстві. Студенти прагнуть швидко забезпечити власне матеріальне благополуччя. Інформаційне суспільство пропонує реальні робочі місця фахівцям, що володіють інформаційними технологіями. Але надмірне захоплення віртуальним світом незрілі уми та нерозвинуті душі деформує. Індивід втрачає відчуття справжньої реальності, переоцінює власні можливості, знецінює віковий досвід життя, не сприймає вічні моральні цінності. Таким чином переривається зв'язок поколінь у часі, гальмується передача досвіду, вікової мудрості.

Досвід опанування технологіями образотворчого мистецтва знецінюється. Завдяки ІТ невігласи стали вважати, що художня творчість доступна будь-кому, достатньо оволодіти тривимірними графічними редакторами і віртуально клонувати первинну реальність за власними смаками та бажаннями. Підсилюють такий стан речей й вимоги роботодавців. Проектні та дизайнерські фірми вимагають від робітників обов'язкове володіння 3Ds Max та рядом інших програм, що не завжди виправдано напрямком завдань, які можуть полягати, наприклад, у переведенні фото меблярських форм з каталогів у комп'ютерної моделі, щоб дизайнери-проектанти не гаяли час на цю виконавську ремеслену роботу, а користувалися підготовленим продуктом. Сьогодення верефікує робочі місця, в яких перевага надається інтелектуальній роботі. В роботі з ІТ вже складається ієрархія професійних вмінь. На вершині цієї ієрархії знаходяться художньо обдаровані фахівці з технічною освітою, такі як Джордж Боршуков, а у самому низу знаходяться нові пролетарії інформаційних технологій. Вони ву-

зькоспеціалізовані: наприклад, у кінематографії одні фахівці відповідають за розробку хутра та волосся, зачіски, інші – за рух персонажів тощо. Замість лопати або циркуля з лінійкою нові робітники володіють інструментом комп'ютерних технологій. Але це не є ознакою освіченої й морально-духовної особистості, спроможної власною працею змінити суспільне життя на краще. Нові робітники не виходять з контуру одномірних (за Г. Маркузе) людей – споживачів та користувачів [1].

З вище викладеного можна зробити наступні висновки. Інформаційні технології стали потужними засобами творчості у сфері дизайну середовища. Ефективність ІТ-інструменту у креативній діяльності визначається рівнем інтелектуального та морального розвитку фахівців дизайну, рівнем ерудиції та готовністю бути відповідальними за наслідки своєї роботи. Оскільки дизайнер стає в інформаційному суспільстві творчою та інтелектуальною елітою, виховання фахівця дизайну середовища відповідного рівня стає державною проблемою. Успішне вирішення цієї проблеми залежить від зміни концепції навчання з пасивного надання обсягу сталих, але застарілих знань, на новаторські методи обробки інформації, яка знаходиться в стані постійних змін. Саме високоінтелектуальна креативна еліта стане на заваді утворення атемпорального [3] суспільства за умов глобалізації.

Література:

1. Маркузе Г. Одномерный человек /Г. Маркузе. – М. : АСТ, 2002. – 526 с.
2. Папанек в. дизайн для реального мира : пер. с англ. / В. Папанек. – М. : Д. Аронов, 2004. – 416 с.
3. Пригожин И. Р. Кость еще не брошена. Послание будущим поколениям [Электронный ресурс] / И. Р. Пригожин. – режим доступа : http://doc.agro.net.ua/N-G/nauka.relis.ru/01/0211/01211002.htm
4. Худякова И. М. Использование новых концепций образования при подготовке геоинформатиков / И. М. Худякова // Вестник ХНТУ. – 2011. – № 2 (41). – С. 448–450.
5. Юрченко А. Виртуальная кинематография: от фантастики к реальности / А. Юрченко // Компьютерное обозрение. – 2004. – № 20 (438). – С. 72–74.

УДК 123.1

Мартюшева Анна Олександрівна,
аспірант Інституту вищої освіти НАПН України

АВТОНОМНІСТЬ ІНДИВІДА – ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ПРОБЛЕМИ І МОЖЛИВОСТІ ВИХОДУ ЗА МЕЖІ ПОСТМОДЕРНУ

Людська свобода стає можливою лише за умови ієрархізації різних сил, які впливають на прийняті людиною рішення. Причому співмірність свободи з благом називають можливою лише за умови слідування визначеній, однак прийнятій добровільно, ієрархії цих сил. Сучасна філософія, яка долає критичне світобачення постмодерну, спирається на названий принцип ієрархії, однак якщо починаючи з Нового часу вищі її щаблі належали розуму й перетворюючій активності, то після постмодерної критики на перший план виходить пасивна відкритість іншому, яка в одних випадках називається ключовою, а в інших співмірною принципу активності, разом з якою вони складають основоположні якості постметафізичного суб'єкта.

Ключові слова: *автономність індивіда, свобода, необхідність, суб'єкт.*

Human freedom becomes possible only through the hierarchy of the various forces that influence on the decisions made by man. And the freedom correlates with goodness only through the certain, but accepted voluntarily, hierarchy of these forces. The modern philosophy, which overcomes critical postmodern worldview, based on the principle of hierarchy, but if since the XVII century its upper level belongs to mind and transformative activity, after the postmodern criticism passive openness to another get on to the foreground. In some cases this openness becomes the top principle and in another it comes to be no less important than the principle of active attitude. Together they constitute mein principles of the postmetaphysical subject.

Keywords: *individual autonomy, freedom, necessity, subject.*

Епоха Нового часу на перший план висуває людську свободу, підкріплюючи її вірою в людський розум і прогрес. Починаючи з XIX ст., ірраціональні філософські напрями намагаються її заперечити, наголошуючи на психофізичній та соціальній обумовленості людського життя. Постмодерн же стирає відмінності між свободою та несвободою людини, однак тим самим лише загострює напруже-

© Мартюшева А. О., 2012

ність, що існує між ними. Постмодерністи вважають, що протиріччя, які роздирають людину, узгодити неможливо. Однак, якщо з ними можна погодитись в контексті теорії, то практика потребує інших рішень, адже у стані самозаперечення будь-яка цілеспрямована діяльність, як і людське життя в цілому, втрачає сенс. В теорії можна погодитись з тим, що сенсу не існує, однак на практиці людське життя його потребує, адже саме втрата суб'єктивного сенсу життя є найпоширенішою причиною самогубств. Суб'єктивний сенс не тотожний об'єктивному, однак, враховуючи те, що постмодерн стирає границі між бінарними опозиціями, подібне розрізнення втрачає свою значимість, і заперечення будь-якого сенсу відбувається одразу в обох цих площинах.

Отже, ключове питання полягає у тому, щоб, враховуючи досвід постмодерну, запропонувати способи вирішення протиріччя між свободою та необхідністю у прагматичній площині. Для цього доречно залучити, з одного боку, досвід мислителів Античності й Середньовіччя, адже у цей час дане протиріччя вирішувалося не лише у теоретичній площині, але й у соціально-практичній, оскільки до Нового часу фактично не була актуальною проблема протиставлення індивіда та колективу, тоді як на сьогоднішній день поряд з проблемою індивідуального вибору вони складають основу прагматичної площини розгляду протиріччя між свободою та необхідністю. А з іншого боку, варто врахувати досвід класиків модерної філософії, які вже мали справу з вирішенням протиставлення колективного індивідуальному. Звернемося до деяких з них.

Згідно з Арістотелем, свобода волі є виявом недосконалості людського єства, будучи обумовленою його нижчою стороною, адже окрім розуму людина має пристрасну душу, на догоду якій може поступитися розумному слідуванню вищому благу. В останньому, власне, й полягає, за Арістотелем, людське щастя, а свобода, отже, виявляється лише у поступках нижчій природі людини.

Фома Аквінський ставиться до розуму скептично, адже він переконаний, що правильно використовувати свій розум людина може лише завдяки божественному керівництву. Важливе місце у концепції Фоми Аквінського займає вчення про пристрасті, існування яких, перш за все, зумовлене людською тілесністю. Свободу волі людині дарує Творець разом із природною схильністю до блага, завданням же людини і її щастям є слідування божественній волі і приручення власних тваринних пристрастей.

Піко делла Мірандолла, робота якого "Промова про гідність людини" вважається виразом антропоцентричних тенденцій епохи Відродження, пише про те, що у той час як людина створена Богом без певного образу і наділена свободою створити його на свій розсуд, до щастя її приведе лише один спосіб застосування цієї свободи. Він полягає у моральному та розумовому удосконаленні, пізнанні божественних істин та зміні практики свого життя у зв'язку з засвоєним.

Іммануїл Кант свободною називає таку волю, яка орієнтується не на суб'єктивні максими, а на всезагальний моральний закон, який людина знаходить у собі у якості ідеї практичного розуму. Розрізняючи світ чуттєвого і надчуттєвого, і відносячи людське тіло і психіку до першого, а здатність слідувати моральному обов'язку до другого, проявом свободи Кант вважає добровільне й усвідомлене слідування цьому обов'язку.

Фрідріх Ніцше пише про те, що людству не властивий той внутрішній моральний закон, на існуванні якого наполягає Кант, оскільки слідування моральним заповідям робить людину слабкою. На місце ж вищої цінності Ніцше ставить силу, а вищу мету бачить у перетворенні людини у надлюдину, наділену цією безсовісною силою. На шляху до надлюдини, за Ніцше, потрібно пройти три етапи трансформації. На початковій стадії Заратустра у промові "Про три перетворення" позначає людський дух символом верблюда, нав'юченого тягарем позбавлених змісту заповідей, авторитетів. На другій стадії верблюд перетворюється на лева – людина скидає з себе тягар традицій, звільняючи себе для творення нових цінностей. Завершальна метаморфоза перетворює лева на дитину і являє собою позитивний етап появи надлюдини, адже саме дитинство символізує ствердження життя за відсутності внутрішніх моральних обмежень. У той же час надлюдина – не раб, а господар своїх життєвих поривів, адже саме завдяки власній волі вона змогла досягти стану дитячої свободи.

Постмодерні мислителі багато в чому спираються саме на критичні думки Фрідріха Ніцше – у них присутня і критика моралі, і увага до тілесності, і пафос звільнення від авторитетів. Відмінність же між ними можна побачити у тому, що людині Ніцше є куди прагнути, її мета – надлюдина, а постмодерн і її вважає залишками нав'язуваних ідеалів. Час від часу постмодерністи й самі відкривають шлях до позитивного визначення свободи вибору. Так, Ж.-Ф. Ліотар пише про те, що мовні ігри постметафізичного ґатунку характеризуються тим, що їх правила визначають самі їх учасники, а М. Фуко пише про творення людиною себе на основі різних технік життя. Цим вони вказують на досвідно-особистісний характер принципів самовизначення, даючи людині можливість самостійно кермувати своїм життям, однак, з іншого боку, позбавляючи її підтримки у життєвому русі, лишаючи її у стані покинутої батьками дитини.

З наведених прикладів вчень про свободу видатних представників філософської думки різних історичних епох, а також враховуючи погляди не названих тут філософів, ми бачимо, що людська свобода стає можливою лише за умови ієрархізації різних сил, які впливають на прийняті людиною рішення. Причому співмірність свободи з благом називають можливою лише за умови слідування цілком визначеній, однак прийнятій добровільно, ієрархії цих сил.

З точки зору логіки людської дії можна говорити про практичну потребу людини у ієрархізації власних імпульсів, співмірну з потребою у сенсі життя. І як така вона існує у статусі незаперечного антропологічного факту, тобто людина є істотою, що для свого існування потребує ієрархічного впорядкування змісту власної особистості. Враховуючи постмодерну критику універсалізму, можна говорити про те, що ієрархія людських імпульсів не може бути сталою, виходячи з нестабільності самої людської істоти. Структура особистості, або ж власної ієрархії імпульсів людини, з часом може змінюватись. Самототожність особи визначається тоді не структурою її переконань, а неповторною історією їхньої трансформації, підстави якої визначаються збігом різного роду обставин.

Повертаючись до раніше згаданої соціально-практичної площини розгляду проблеми співставлення свободи та необхідності, варто нагадати про те, що сумісність індивідуальної свободи і суспільної необхідності стає проблемою лише починаючи з епохи Нового часу. Ключовим джерелом даного конфлікту стала наукова революція і набуття людиною на її основі влади над природою, у тому числі й над своєю соціальною природою. Міфологічний світогляд є найбільш показовим протиставленням таким змінам, і зокрема в літературі достатньо розробленим є уявлення про античний космоцентризм. "Що таке новоєвропейська культура? Це буржуазно-капіталістична культура, заснована на приватній власності. На перший план тут виступає індивід, суб'єкт і його влада, його самопочуття, породження ним всього об'єктивного. Суб'єкт стоїть над об'єктом, людина оголошена царем природи. Цього немає в античній культурі; особистість там не має такого колосального і абсолютизованого значення, як у новоєвропейській культурі. … Антична культура заснована на принципі об'єктивізму", – пише Олексій Лосєв [2].

Однак, пройшовши індивідуалістичний етап історії європейського суспільства і його філософської думки, а також два етапи його критики – заперечення у вигляді, зокрема, марксизму і полемічних теорій Франкфуртської школи, а також заперечення заперечення – у вигляді нагнітаючих протиріччя концепцій постмодерну, зокрема, М. Фуко і Ж. Дерріда, філософська думка знову повертається до інтегральних теорій гармонійного співіснування особи і суспільства, а також оточуючого їх світу природи. Причому критика постмодернізму і в полі соціальної теорії розгортається через питання про суб'єктивність, самототожність людини, яке стає основним предметом полеміки. Постмодерністи заявляють про смерть суб'єкта, що з точки зору, зокрема, соціальної теорії означає пріоритет суспільної структури над індивідуальною діяльністю людей, з чого випливає відсутність теорії діяльності, яка анулюється шляхом ототожнення структури суб'єкта з соціальною структурою суспільства, в якому він живе.

Однією з плідних інтегральних теорії, які, з одного боку, зберігають принцип структурованості, а отже і існування, суб'єкта, однак, з іншого боку, живляться й критичним досвідом постмодерну, є теорія структурації Ентоні Гідденса. Класична модерна соціологія вважала соціальну структуру зовнішньою по відношенню до індивіда, з чим Гідденс не погоджується і вважає за необхідне інтеріоризувати її, стираючи відмінності між зовнішньою і внутрішньою сферами – між соціальною структурою і структурою дії, співвідношення яких є одним з основних предметів соціальної теорії. У даному аспекті інтерпретація Гідденсом структури походить на постмодерну. Однак, у той же час він стверджує, що структурованість дії окрім соціального примусу несе у собі й нові можливості, йдеться про можливість змістовної цілеспрямованої діяльності, яку ми вже згадували раніше. На думку Гідденса, соціальна структура і індивідуальна дія не можуть існувати окремо одна від одної, тоді як представники структуралізму і функціоналізму, з одного боку, і інтерпретативної соціології, з іншого, надають пріоритет одному з двох цих компонентів, розділяючи їх між собою. У самому понятті "структурація" Гідденс підкреслює динамічний характер структури, протиставляючи його статичному характеру класичних модерних структур. У зв'язку з окресленими пріоритетами, предметом соціологічного аналізу Гідденс обирає не соціальні інститути, а соціальні практики, у чому його міркування також перегукуються з постмодерністами, зокрема, з висловлюваннями Фуко, який пропонував досліджувати не системи, а практики, які існують у формі різноманітних дискурсів.

Наступні теорії, яких ми торкнемося, розглядають питання про структуру суб'єктивності і в особистісному, і в соціальному її аспектах. Цікавою з точки зору теми автономності виявляється така модель критики постмодернізму, яка інтерпретує його інтенцію у якості протистояння індивідуалізму, а не суб'єктивності як такій. Її пропонує Ален Рено у своїй роботі "Ера індивіда". Він розрізняє

поняття суб'єктивності й індивідуалізму, а також відповідних їм свободи і незалежності, і вказує, що виступати варто було б не проти суб'єктивності і свободи, а проти їх радикалізації, яка і сприяє становленню індивідуалізму й дезінтегрованого суспільства.

Рено вказує на те, що історично в європейській традиції поняття "суб'єкт" набуло метафізичного тлумачення, тобто під суб'єктивністю розуміли здатність індивіда трансцендувати власну скінченність і, підносячись до власної сутності, керувати своєю тілесністю. Причому основними атрибутами суб'єктивності стали називати здатність до самоусвідомлення і до покладання власної долі, тобто до свободи. Так, суб'єктом прийнято було називати особу, здатну бути свідомим і відповідальним автором своїх вчинків. Саме тому руйнування ідеї суб'єкта відбувалося в основному в межах двох основних тем.

З одного боку, це тема безсвідомого у різних її формах: сюди можна включити як індивідуальне психічне безсвідоме, так і соціальне безсвідоме, можна говорити й про онтологічне безсвідоме, що покладається у якості розрізнень як основної характеристики реальності й завжди залишається недосяжним для логіки розуму.

З іншого боку, висувається тема людської скінченності. З критикою суб'єктивності її пов'язує протистояння ідеалістичній декартовій амбіції представити людину у якості господаря і власника природи, гегелівській претензії на досягнення абсолютного знання і їх продовження у техноцентричному поступі цивілізації XX століття. Людина визнається скінченною у своєму знанні, волі, поступі і т.д., а отже не може претендувати на ту якість суб'єктивності, якою її наділяла метафізична філософія аж до XIX століття. Отже, сучасна критика суб'єктивності по суті стосується не самої суб'єктивності як такої, а метафізичного її розуміння. Однак Рено вважає, що воно не є єдиним можливим тлумаченням цього феномену, як, відповідно, й феномену людської свободи. А отже, неметафізична негативна інтерпретація свободи у якості незалежності від владних зазіхань соціуму, – не єдиний шлях відходу від розуміння свободи у якості трансцендентної здатності людини, яка робить її господарем "нижчих" царств природи.

Основу метафізичної теорії суб'єкта Рено вбачає у відстоюванні його монадичних характеристик. Вперше найбільш прозоро вони були виведені у монадології Лейбніца, однак надалі мали продовження у всіх метафізичних теоріях суб'єктивності, серед яких Рено розглядає концепції Гегеля і Ніцше. Можливість же конструктивного подолання метафізичної суб'єктивності Рено вбачає у зміні однієї з принципових характеристик метафізичної монади – її замкненості, її іманентності. Класична монада не має вікон, як така вона конституює себе поза стосунком до чогось іншого окрім самої себе. У той же час суб'єктивність, на відміну від монадичної індивідуальності, може здійснюватися лише на основі відкритості зовнішньому, відкритості іншому, лише на основі власної трансцендентності. Рено вважає, що людська автономність у ситуації людської скінченності може мислитися саме на підставі конститутивної здатності трансцендувати.

У якості ілюстрації переосмислення структури суб'єктивності Рено наводить, зокрема, концепцію Левінаса. Останній висловлює думку про те, що, хоча в нашу епоху й прослідковується криза гуманістичних цінностей, однак вона не може бути підставою розгортання "антигуманізму, який розчинить людину у середовищі" [1]. Антигуманістичний наступ ґрунтується перш за все на досягненнях гуманітарних наук, які у своєму розвитку руйнують міф про самототожність людини, на якій і була заснована класична ідея суб'єкта. Однак Левінас вважає, що, відходячи від уявлення про іманентність, гуманітарні науки тим самим аж ніяк не руйнують саму ідею суб'єкта, а швидше ставлять питання про те, що ж у суб'єктивності є такого, що більше не піддається редукуванню? Левінас вважає, що саме неспівпадіння суб'єкта з самим собою, відсутність самототожності й вирізняє його з-поміж буття, у позитивній формі ця якість суб'єкта проявляється як відкритість іншому. З подібної точки зору, уся метафізична історія суб'єктивності швидше губила суб'єктивність у її сутнісній якості, аніж відкривала її.

У подібному ключі працюють і представники комунікативної філософії, зокрема, Юрген Габермас. Принциповим для нього є розрізнення інструментальної й комунікативної дії і, відповідно, інструментальної й комунікативної раціональностей. Відповідно до такого функціонального розподілу, можна говорити про те, що суб'єкт конституюється обома типами раціональності. Причому перший відповідає індивідуалістичному світосприйняттю, яке, у свою чергу, співвідноситься з метафізичним типом суб'єктивності. Адже саме інструментальна раціональність передбачає монологічне ставлення до світу, яке, будучи доповнене усвідомленням своєї сили, легко стає підставою техногенних атак на природу й на іншу людину. З іншого боку, комунікативна раціональність в своїй основі має суб'єкта, здатного прислухатися до голосу іншого, адже у діалозі має бути місце як для активної, так і для пасивної якостей його суб'єктів – як для слова, так і для уважного мовчання.

Отже, у своїй основі новий неметафізичний суб'єкт має мислитися як такий, що окрім активної здатності до перетворюючої дії, має й пасивну здатність до уважного мовчання, в якому й проявляється його відкритість іншому і яка є настільки ж конститутивною для його структури, як і перша. Виходячи з такого підходу, можна говорити про альтернативний розгляд людської еволюції, акцентуючи увагу, перш за все, не на прогресі знарядь праці й технічних умінь, а на розвитку (чи занепаді) уміння слухати, уміння мовчати, яке з необхідність має йти поряд з розвитком уміння говорити (діяти). У випадку ж розходження між ними виникає дисбаланс на користь неуважного перетворення, яке у Рено фігурує під назвою індивідуалістичного відхилення, або ж на користь лінивої незворушності.

На інших представниках комунікативного напрямку зупинятися не будемо, адже для нас тут важливо, перш за все, окреслити принципові можливості сучасного розв'язання проблеми автономності, тісно пов'язаної з питанням про суть феномену суб'єктивності. Натомість згадаємо ще дві сучасні теорії, які стають можливими саме через визнання відкритості суб'єкта іншому у якості його конститутивної особливості, хоча й розкривається вона дещо по-різному, у принципах справедливості у теорії Джона Роулза та відповідальності у теорії Ганса Йонаса. Названі концепції зосереджуються на соціальному аспекті проблеми, розглянемо їх у контексті полеміки з постмодерном.

Постмодернізм пропонує модель самоорганізації людської особистості у якості автономного процесу – не зважаючи на нав'язані їй регламентації та обмеження з боку тих чи інших моральних кодексів – за словами Фуко, йдеться про творення себе за допомогою різного роду технік життя, а не за допомогою заборони і закону [4]. На думку Ю. Крістєвої, нині в етиці виникає питання про те, які моральні коди мають бути зруйновані для того, щоб, хай і на деякий час, однак з ясним усвідомленням того, що відбувається, дати людству простір для гри негативності. З точки зору Фуко, мораль взагалі не може бути збудована на основі дедуктивно виведеного канону, реалізація якого здійснюється шляхом механізму заборони. Натомість Фуко ставить питання про етику як форму, яку варто надати своїй поведінці і своєму життю [4]. Відповідно постмодернізм визначає моральну поведінку не у якості такої, що відповідає певним заданим нормам, а у якості індивідуальної стилізації власної поведінки, при чому сама стилізація не є загально необхідною, а набуває актуальності лише для тих, хто хоче надати своєму життю по можливості більш прекрасної, завершеної форми. Прагнення до естетизації етики підриває будь-які раціональні критерії морального вчинку і переводить універсальну загальнолюдську мораль у постійні стилістичні ігри.

Дерріда розвиває свою етичну програму у притаманному йому руслі деконструктивізму. Такий шлях приводить його до крайнього морального релятивізму. Будь-яка етична проблема, на його думку, породжує лише апорії, лише парадокси, в результаті чого найбільш нагальні моральні питання залишаються без відповідей. Деконструктивна етика, таким чином, перетворюється на чисту естетичну віртуальність. Одним з таких парадоксів Дерріда називає те, що слідування моральним правилам, по суті, є аморальною поведінкою, адже воно порушує принцип свободи. Цим філософ нехтує не лише логікою діалектичного мислення, але й здоровим глуздом і інстинктивним прагненням до самозбереження.

Запропонувати новий дієвий принцип організації людської поведінки зважився Джон Роулз. Сама постановка в центр етичної концепції справедливості замість особистої свободи кардинально змінює всю товщу її змісту. Позиція Роулза має яскраво виражену соціальну спрямованість. У той час як прагнення до необмеженої свободи (Дерріда) розриває цілісність соціальної тканини, прагнення до справедливості навпаки сприяє усуненню протиріч і формуванню гармонійного соціального простору. В умовах постійних політичних, економічних, релігійних та інших конфліктів ґрунтовна розробка Роулза є дуже актуальною.

У роботі "Принцип відповідальності" Ганс Йонас надає рядовій в очах багатьох західних теоретиків ідеї відповідальності статусу основоположного етичного принципу, який якщо не затьмарює вкорінені у суспільній свідомості принципи свободи і справедливості, то принаймні стає настільки ж значимим, як і вони. Свої міркування Йонас починає з тези про загрозливий характер наслідків науково-технічного прогресу. На думку філософа, усвідомлення глибини даної проблеми і способів її вирішення неможливе без створення нової етичної теорії, яка запропонує принципи, на основі яких стане можливим збереження природи самої людини і оточуючого її світу від необдуманого тиску технічних досягнень.

Йонас розглядає два типи відповідальності – вертикальну і горизонтальну. Вертикальною він називає відповідальність за когось – старшого за молодшого, сильного за слабкого і так далі, найчастіше вона поширюється на тих, хто її не має в силу своєї слабкості або нездатності самостійно приймати рішення. Горизонтальною називається відповідальність перед поставленою метою. У той час як вертикальна відповідальність є патерналістичною, горизонтальна є діалогічною і у соціальному

контексті передбачає наявність колективу самостійних особистостей, наділених рівною долею відповідальності за досягнення поставленої перед ними мети. Етика, метою якої є збереження людини і природи, передбачає поєднання обох цих типів відповідальності – вертикальну відповідальність за майбутнє покоління і оточуюче середовище, оскільки вони є залежними від дій сучасної людини, і горизонтальну відповідальність за досягнення мети збереження існування людини. Для того, щоб така відповідальність могла бути здійсненою, необхідна реалізація ряду умов: по-перше, необхідний розвиток моральної свідомості людей, які мають бути здатними не лише приймати рішення, але й оцінювати їх наслідки. По-друге, має бути присутньою зацікавленість людини не лише у власних інтересах, але й у чужих – у інтересах інших людей, природи.

Обидва запропонованих принципи – і справедливість, і відповідальність, неможливі без визнання пасивної відкритості суб'єкта як ключовою його здатністю поряд з активністю. Як справедливість неможлива без уміння враховувати інтереси інших й тимчасово призупиняти власні задля вирішення конфліктів на визнаній обома сторонами підставі, так і відповідальність неможлива без уважного прислухання до того, що відбувається з більш слабким, за якого несеш відповідальність, або з рівним, разом з яким несеш відповідальність.

Підводячи підсумок, варто сказати, що стосовно заявленої теми ми дійшли двох важливих тез. Огляд історичного контексту проблеми доводить, що до постмодерну людська свобода вважалася можливою лише за умови ієрархізації різних сил, які впливають на прийняті людиною рішення. Причому співмірність свободи з благом називали можливою лише за умови слідування визначеній, однак прийнятій добровільно, ієрархії цих сил. Друга ж теза полягає у тому, що сучасна філософія, яка долає критичне світобачення постмодерну, спирається на названий принцип ієрархії, однак якщо починаючи з Нового часу вищі її щаблі належали розуму й перетворюючій активності, то після постмодерної критики на перший план виходить пасивна відкритість іншому, яка в одних випадках називається ключовою, а в інших співмірною принципу активності, разом з якою вони складають основоположні якості постметафізичного суб'єкта.

Література:

1. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Э. Левинас. – СПб., 1998. – С. 195, 203.
2. Лосев А. Двенадцать тезисов об античной культуре [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://psylib.org.ua/books/_losew02.htm
3. Рено А. Эра индивида. К истории субъективности / А. Рено ; пер. с франц. Р. Б. Рындина. – СПб. : Владимир Даль, 2002.
4. Фуко М. История сексуальности – III: Забота о себе / М. Фуко. – К. : София, 1998.

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 745

Матвієнко Оксана Володимирівна,
доктор педагогічних наук, професор
Київського національного
університету культури і мистецтв
Цивін Михайло Наумович,
кандидат технічних наук, професор
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

АВТОРСЬКА ЛЯЛЬКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

У статті розглянуто авторську ляльку як мистецький феномен. Наголошено на актуалізації феномену ляльки, виявлено суперечності у процесах дизайну авторської ляльки у соціокультурному просторі України. Проаналізовано застосування термінів "лялька" та "авторська лялька" у працях науковців. Зроблено висновки щодо необхідності мистецтвознавчого дослідження авторської ляльки.

Ключові слова: *лялька, авторська лялька, мистецький феномен, соціокультурний простор України.*

In this article the art dolls regaroled as an artistic phenomenon. A mainstream phenomenon in the doll's social and cultural space of Ukraine is focused. Contradictions in processes of design the art dolls in modern Ukraine are revealed using of terms "doll" and "author doll" in the works of scholars is analyzed. In conclusions necessity of study of the art history dolls is shown.

Keywords: *doll, art doll, art phenomenon, social and cultural space of Ukraine.*

Одним із яскравих проявів особливостей сучасної художньої культури в Україні є авторська художня лялька. Інтегруючи різні види мистецтва, вона не тільки не втрачає набутого протягом багатьох століть статусу самостійного виду декоративно-прикладного мистецтва, а й набуває сталих рис образотворчого мистецтва із власними законами формоутворення, образною структурою і внутрішньою логікою розвитку.

Кардинальні зміни стандартів людського буття, зокрема, у формуванні гармонійного предметного середовища життєдіяльності людини, актуалізація глобалізаційних процесів стимулюють потребу вивчення проектно-художніх особливостей авторської ляльки в Україні на сучасному етапі.

Комплексний феномен актуальності ляльки у соціально-культурному просторі України проявився у створенні у 2005 р. та активному функціонуванні Державного музею іграшок, ідея заснування якого виникла ще в 1933 році, а у 1936 році було проведено виставку, яка поклала початок унікальній колекції іграшок. У музеї однією з постійних, поряд із експозиціями "Історія іграшки" та "Українська народна іграшка", є експозиція авторських робіт в єдиному екземплярі, що абсолютно відрізняються від промислових та народних іграшок.

Спонукають до популяризації авторської ляльки в сучасній Україні й такі заходи, як проведення тематичних виставок, міжнародних салонів, пропозиції майстер-класів з виготовлення авторської ляльки, відкриття шкіл ляльківого дизайну, видання книжок, започаткування профільного журналу "1001 TOYS", присвяченого іграшці. Слід зазначити, що на тлі вестернізації "іграшкового простору" посилюється інтерес до фольклорної та етнічної ляльки.

У процесах творчої проектно-художньої діяльності дизайну авторської ляльки в сучасній Україні існує низка суперечностей між:

– актуалізацією мистецтва авторської ляльки в сучасній Україні та необхідністю визначення її художньої специфіки, виявлення художніх якостей та критеріїв естетичної оцінки;

© Матвієнко О. В., 2012
© Цивін М. Н., 2012

– наявністю суттєвих якісних напрацювань у різних галузях науки, зокрема, у педагогіці, філософії, психології, з проблем художньо-педагогічного, соціально-культурного усвідомлення ролі іграшки та необхідністю спеціального теоретичного осмислення феномену ляльки у просторі мистецтва;

– набуттям лялькою як продуктом творчої проектно-художньої діяльності нових якісних ознак і необхідністю аналізу трансформації народних традицій в контексті тенденцій розвитку авторської ляльки в сучасній Україні як нового мистецького явища;

– вестернізацією культурного (в т.ч. іграшкового) простору життєдіяльності в сучасній Україні і необхідністю аналізу авторської ляльки як засобу міжкультурного діалогу, висвітлення загальних і національно-культурних особливостей її образу.

Необхідність подолання виявлених суперечностей зумовлює актуальність дослідження авторської ляльки в сучасній Україні як мистецького феномену.

Дослідження авторської ляльки в сучасній Україні має певний теоретичний базис, підготовлений різними гуманітарними науками у близьких предметові дослідження галузях.

Мистецтвознавчий аспект дизайнерської діяльності у створенні авторської художньої ляльки досі не усвідомлюється і фактично не розглядається у науковій літературі, а художня специфіка ляльки є сьогодні маловивченою. Іманентно притаманним, в основному психолого-педагогічним дослідженням, є розгляд художньої специфіки ляльки у процесах навчання та виховання дітей та підлітків, у методах та заходах корекційної педагогіки, що відображено у роботах вітчизняних педагогів [6; 7; 8; 9 та ін.]. Однак, у полі зору теоретиків та істориків мистецтва не часто знаходиться декоративна, авторська лялька як мистецький феномен.

Іграшка, і, зокрема, лялька, як універсальний культурний медіатор, завжди займала помітне місце у житті людини. Вивчаючи феномен авторської ляльки в сучасній Україні необхідно звернутись, перш за все, до української народної творчості, яка протягом історичного розвитку стала суттєвою частиною світової культури, джерелом освіти і виховання підростаючих поколінь. Феномен ляльки у просторі мистецтва має глибинний взаємозв'язок із культурним контекстом та етномистецькими традиціями створення іграшки в Україні. Одним із перших дослідників народної іграшки в Україні вважається Марко Грушевський (1865–1938 рр.), який почав збирати, вивчати та досліджувати іграшку, яку власноруч робили і якою бавилися сільські діти [2].

Сьогодні ж феномен ляльки знаходиться на периферії проблематики, яка розробляється у межах мистецтвознавчої традиції і, фактично, знаходиться поза увагою культурологів. Сучасний простір наукових публікацій, які стосуються дослідження ляльки, кількісно характеризується обмеженим колом робіт культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Зокрема, помітним явищем є монографія О. Найден "Українська народна лялька" [1], у якій автор, на основі сучасних досягнень археології, історії, фольклористики, культурології, розкриває образ української народної ляльки, досліджує народну, здебільшого аутентичну, ляльку, висвітлює етапи образної, формальної та змістової її еволюції від найдавніших часів до наших днів. Власне мистецтвознавчі підходи до вивчення української народної іграшки застосовано у дисертації Л. Герус [4]. У книзі "Українська народна іграшка" (2007 р.) [2] Л. Герус виклала найголовніші аспекти виготовлення, функціонування та вивчення іграшки, історію виготовлення іграшок, її витоки, спеціалізоване виготовлення іграшок в Європі XIV–XVIII ст.

Аналіз ляльки у культурному контексті здійснено у дисертаційному дослідженні О. Ситник [5]. Автором виявлено фізичний та символічний аспекти тлумачення поняття "лялька", зроблено висновки стосовно антропоцентричної й антропоморфної природи ляльки.

Евристично доцільними для розвитку досліджень авторської художньої ляльки як витвору мистецтва в сучасній Україні можуть бути загальнотеоретичні дослідження дизайну, зокрема, дисертаційне дослідження В. Даниленко [9] стосовно дизайну України у світовому контексті художньо-проектної культури XX ст.

У працях науковців близького зарубіжжя, зокрема російських дослідників, слід відмітити наукові пошуки у царині дослідження форм побутування традиційної ляльки у культурному просторі постіндустріального суспільства Росії (М. Мішина [11]), авторської художньої ляльки у мистецтві XX ст. (М. Марченко. [14]), феномену ляльки у традиційній та сучасній культурі (І. Морозов [12]), мистецтва ляльки у контексті культури Росії другої половини XX ст.(О. Романова [13]).

На нинішньому етапі слід відмітити активізацію в Україні теоретико-методологічних пошуків у царині "лялькової тематики", що, зокрема, є помітним у результатах Всеукраїнської науково-практичної конференції "Другі читання Марка Грушевського" (2008 р.) на тему "Лялька як знак, образ, функція", проведеної Державним музеєм іграшки Міністерства освіти і науки України спільно з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України та

Інститутом обдарованої дитини АПН України. Про потребу науково-методологічного осмислення феномену ляльки свідчать теми доповідей: "Табу в образі ляльки", "Лялька як втілення індивідуальної майстерності автора", "Традиційна народна лялька як чинник виховання", "Перспективи розвитку української промислової та сувенірної ляльки". Про наукову ємність дизайнерських пошуків у оздобленні ляльки свідчить виставка у Галереї-салоні народної творчості та декоративно-ужиткового мистецтва "Світлиця" (2009 р.), на якій представлено доробок творчої майстерні члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України Ю. Мельничука. У експозиції представлені ляльки у зменшених копіях народного вбрання різних історико-етнографічних регіонів України, що потребувало опрацювання значного етнологічного матеріалу, літератури, фотоархівів.

Однак, системні дослідження та теоретичні узагальнення феномену авторської ляльки в сучасній Україні, які б сприяли виявленню її художньо-образних особливостей, сьогодні відсутні. Суттєво необхідним є вивчення художньої мови ляльки, образотворчо-виразних засобів, які склались у цьому виді мистецтва, критеріїв її естетичної оцінки, уточнення термінології предметного поля досліджень сучасної ляльки, розробки критеріїв аналізу та мистецтвознавчої оцінки для систематизації та класифікації авторської ляльки в сучасній Україні.

Загальна картина мистецтва ляльки є досить "строкатою" й авторська лялька як арт-об'єкт, як матеріал для глибокого мистецтвознавчого дослідження є найбільш неоднозначним явищем, яке пропонує широкий діапазон інтерпретацій.

Введення до сфери мистецтвознавства авторської ляльки як предмета дослідження потребує аналізу застосованого терміну "авторська лялька" з позицій мистецтвознавства так само, як і окреслення меж цього явища. Значною мірою умовний термін "авторська лялька" (синонімічно якому часто вживаються терміни "колекційна", "інтер'єрна", "художня", "дизайнерська" лялька) як, власне, і родове поняття "лялька" – донині не має наукового обґрунтування, тому залишається можливість різних, часто взаємовиключних трактувань. Навіть на початку предметного дослідження терміносистеми можна бачити суперечність у трактуванні терміну "лялька". Наприклад, у дослідженні О. Ситник [5] пропонується таке визначення: ""Лялька" у фізичному сенсі є річчю виробленою, подібною до людини, реально чи умовно рухомою і відкритою для маніпулювання". Існують і протилежні підходи, зокрема, у працях І. Морозова [12], російського дослідника феномену ляльки у традиційній і сучасній культурі з точки зору ідеології антропоморфізму. Дослідник під лялькою (відповідно до визначення, даного В. Далем) розуміє "…любые антропо- и зооморфные фигурки, употреблявшиеся в традиционных обрядовых и необрядовых практиках и способные в условно-игровых формах заменять человека, выступать в его функции, а также их аналоги в современном быту, в том числе детских играх". Наявні суперечності у трактуваннях поняття зумовлені особливістю феномену ляльки, який полягає в тому, що, незважаючи на її неживу природу, художник і глядач наділяють її якостями живого характеру, часто оцінюючи її з позицій "олюднення" (на відміну від об'єктів інших видів мистецтв). При створенні й описі ляльок часто виникає необхідність у прийомах, які описують і виражають їх характер. Природність такого "олюднення" логічно пов'язана з виникненням та історичним розвитком ляльки як створення "людської подоби" здійснення певного роду ритуалів.

Розглядаючи феномен ляльки як об'єкта мистецтвознавчих досліджень, науковці роблять сутнісні розмежування між такими, на перший погляд, синонімічними термінами як "лялька" та "іграшка". У роботі російської дослідниці М. Марченко [11], присвяченій авторській художній іграшці у мистецтві ХХ ст., поняття "художня лялька" й "авторська художня іграшка" розглядаються як споріднені, однак наголошується, що ці генетично пов'язані галузі художньої культури мають у ній різні території та шляхи еволюціонування, також акцентується на тому, що не слід занадто розширювати межі явища, яке визначається терміном "лялька". Авторка справедливо зазначає, що: "…На кукольных выставках все чаще появляются трудноопределимые с точки зрения их видовой принадлежности объекты – от сложных жанровых композиций до предметов дизайнерской мебели с включенным в структуру формы антропоморфным элементом. В очевидной, с точки зрения здравого смысла, "некукольности" многих творений современных кукольников – один из главных парадоксов современной художественной куклы". У розглядуваній роботі М. Марченко зроблено ряд висновків щодо визначення місця авторської художньої іграшки у сучасній системі мистецтв:

– як вид декоративно-прикладного мистецтва авторська іграшка має витоки у попередніх культурних формаціях, однак значущість самостійного виду декоративно-прикладного мистецтва і дизайну вона набула тільки у результаті якісного стрибка, підготовленого розповсюдженням на початку ХХ століття ідей художнього виховання;

– як вид образотворчого мистецтва авторська художня іграшка є продуктом культури Новітнього часу і не має прямих зв'язків з художньою культурою попередніх епох;

– важливою передумовою становлення авторської художньої іграшки як виду образотворчого мистецтва стало посилення ігрової складової у мистецтві ХХ століття, яка проявилась як у суто зовнішніх формах репрезентації мистецтва, так і у його сутнісних характеристиках;

– за своїми соціальними функціями вироби авторської художньої іграшки можуть бути декоративним предметом інтер'єру, лялькою-маскотом, дитячою іграшкою, виставковим або музейним експонатом;

– авторська художня іграшка генетично пов'язана із колекційною художньою лялькою, але має відмінний від неї шлях еволюції у мистецтві ХХ століття;

– еволюція і національна своєрідність авторської художньої іграшки визначаються не тільки особливостями традиційної культури, але й внутрішньою соціально-політичною ситуацією різних країн у окремі історичні періоди, тим не менш, у своїх головних характеристиках авторська художня іграшка не має національних відмінностей і є явищем інтернаціональним.

Екстраполяція цих висновків на висвітлюваний предмет дослідження – авторську ляльку – дає певний евристичний поштовх до розгляду авторської ляльки як самостійного виду декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та образотворчого мистецтва і спонукає до власних висновків щодо її художньо-образних особливостей в сучасній Україні.

Засвідчена виконаним інформаційним пошуком кількісна обмеженість інформаційної бази системних наукових досліджень ляльки у середовищі вітчизняних науковців та науковців близького зарубіжжя спонукає до виявлення підходів до авторської ляльки у середовищі широкого загалу майстрів авторської ляльки та фахівців, причетних до організації виставок, видання журналів, проведення міжнародних салонів тощо. Аналіз джерел мережі Інтернет, які, природно, не містять теоретичних узагальнень, але дають змогу певним чином окреслити термінологічне наповнення досліджуваного предмету, свідчить, що поміж майстрів авторської ляльки теж не спостерігається одностайності у визначенні цього феномену. Зокрема, розмаїтість думок з приводу авторської ляльки, можна узагальнити таким чином:

– поняттям "колекційна", "авторська", "художня" лялька може описуватись один і той самий предмет, або ж ці поняття можуть мати різні інтерпретації стосовно ляльки;

– основною ознакою колекційної ляльки є те, що вона не призначена для гри, а є прикрасою, предметом декору (інколи їх називають "інтер'єрними");

– колекційна лялька може бути фабричною, масовою, художньою, антикварною;

– авторська лялька – лялька, виготовлена автором, як правило, у єдиному екземплярі, вручну; вона може бути колекційною, художньою, предметом народного промислу:

– художня лялька несе "художнє навантаження" і, як витвір мистецтва, має викликати не лише естетичний, а й емоційний відгук; разом з тим, "художність", як категорія суб'єктивна, не підлягає однозначній сертифікації, отже немає критеріїв визначення "художності" ляльки чи її "ремісничості" (при цьому автори розрізняють поняття "чесної ремісничості" та "ремісничої підробки", зауважуючи, що ремесло може бути джерелом справжнього мистецтва.).

Крім того, існує й розуміння "інтер'єрної ляльки" як ляльки, створеної спеціально для інтер'єру. Така лялька розглядається з точки зору розташування і функціонування у просторі громадського інтер'єру, як декор вітрин, інтер'єру кафе, барів, ресторанів та магазинів, аналізується її синтез із предметами умеблювання, тобто, у такому разі "інтер'єрна лялька" не є "колекційною".

Звертаючи увагу на таку основну категорію в теорії мистецтв, як художній образ, слід зазначити, що ємні полісемічні образи авторської ляльки часто не піддаються однозначній інтерпретації, вирізняються концентрованою змістоутворюючою конкретною формою вираження. Це ускладнює дослідження її художнього образу та можливість типізації для розкриття у художніх образах авторської ляльки спільного, закономірного; виявлення найбільш характерних рис, зовнішніх ознак; спостерігання за створенням образу. Майстри авторської ляльки, використовуючи образотворчо-виразні можливості та специфічні матеріальні засоби того або іншого виду мистецтв (скульптури, ткацтва та ін.), втілюють досягнуті узагальнення у форми індивідуалізованих, яскравих і самобутніх характерів ляльок, які існують у конкретних своєрідних обставинах і контекстах.

Мистецтво авторської ляльки синтезує сучасні тенденції скульптури, графіки, живопису, дизайну одягу, перукарської майстерності. Як зазначає О. Найден [1, 197]: "Авторські ляльки становлять найбільш розмаїту щодо матеріалів, типажних рис, образних основ, декоративних і пластичних принципів категорію ляльок…. Адже автори їх – здебільшого творчі індивідуальності – прагнуть не тільки продемонструвати в них свою майстерність або причетність до лялькових народних традицій, а й висловити своє ставлення до життя, історії, національних та європейських культурних надбань, зрештою – своє вміння художньо мислити".

Сучасний художній процес потребує повноцінного осмислення і використання теоретичного і практичного досвіду минулого. Авторська лялька є культурним феноменом, який забезпечує наступність між поколіннями, концентрує у собі соціально-культурний досвід народу, національні особливості. Зокрема, українська народна іграшка протягом століть надійно забезпечувала передавання із покоління у покоління основних засад етико-естетичного досвіду, слугувала свого роду генетичним кодом, який утворював серцевину національного менталітету, і забезпечувала його сталість.

Майстри художньої ляльки у своїй індивідуальній творчості виражають і розвивають ті або інші традиції відповідно до особистісних особливостей творчості, світосприйняття, обдарованості. Часто творчі традиції не виражаються у зовнішній схожості та прямих запозиченнях, а є прихованими у внутрішньому сенсі творчого розвитку художника, у основних тенденціях, які інколи можуть і не усвідомлюватись самим автором. Інколи, навпаки – художники свідомо звертаються до певних традицій у мистецтві створення ляльки і по-своєму інтерпретують їх.

Авторська лялька українських майстрів може виступати як засіб міжкультурного діалогу, і у процесі розгляду ляльки у цій якості висвітлюються як загальні, так і національно-культурні особливості її образу.

Дизайн авторської ляльки являє собою творчу проектно-художню діяльність, пов’язану з проектуванням предметного світу, метою якої є формування гармонійного предметного середовища, яке задовольняє естетичні потреби людини.

Побутування авторської ляльки у сучасному соціокультурному та мистецькому просторі України потребує мистецтвознавчого дослідження авторської ляльки і вирішення низки завдань, а саме виявлення:

– особливостей авторської ляльки як мистецького об’єкту матеріальної культури (естетичного вигляду ляльок залежно від засобів виготовлення та призначення; ролі технологій виготовлення авторської ляльки в забезпеченні її художньої виразності);

– художньо-образних особливостей авторської ляльки в Україні початку XXI століття;

– виявлення історико-генетичної та соціально-культурної природи проектно-художньої діяльності майстрів авторської ляльки.

Література:

1. Найден О. С. Українська народна лялька : [наукове видання] / О. С. Найден. – К. : Стилос, 2007. – 240 с.
2. Герус Л. М. Українська народна іграшка / Л. М. Герус. – К. : Балтія-Друк, 2007. – 64 с.
3. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу : [Етнографія України] / М. Ф. Грушевський. – К. : Либідь, 2006. – 256 с.
4. Герус Л. М. Українська народна іграшка кінця XIX – першої половини XX ст. (історія, типологія, художні особливості) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Л. М. Герус ; Львівська академія мистецтв. – Львів, 1997. – 20 с.
5. Ситник О. Г. Лялька як символічний двійник людини: соціокультурні виміри : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. культурології : спец. 26.00.01 / О. Г. Ситник ; Харківська державна академія культури. – Харків, 2009. – 13 с.
6. Коваленко Т. В. Формування творчої активності молодших школярів засобами української народної іграшки : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : спец. 13.00.02 / Т. Коваленко. – Київ, 2002. – 18 с.
7. Голінська Т. М. Естетичний розвиток молодших школярів засобами синтезу мистецтв : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : 13.00.07 / Т. М. Голінська ; Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2005. – 20 с.
8. Носаченко Т. Б. Формування в молодших школярів конструктивних умінь у процесі навчання образотворчого мистецтва і художньої праці : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : 13.00.02 / Т. Б. Носаченко ; Нац. пед. ун-т ім. М. П.Драгоманова. – К., 2006. – 20 с.
9. Матвієнко О. Теоретико-методологічні основи етнокультурного виховання молодших школярів засобами художнього конструювання ляльки / О. Матвієнко, О. Скляренко // Мистецтво та освіта. – 2011. – № 1. – С. 6–10.
10. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури XX ст. (національний та глобалізаційний аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мистецтвознавства : 05.01.03 / В. Я. Даниленко ; Львів. нац. акад. мистец. – Львів, 2006. – 36 с.
11. Мишина М. А. Формы бытования традиционной куклы в культурном пространстве постиндустриального общества России : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. культурологии : спец. 24.00.01 / М. А. Мишина. – СПб., 2011. – 30 с.
12. Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма) : автореф. дис. на соискание учен. степ. докт. ист. наук : спец. 07.00.07 / И. А. Морозов. – М., 2010. – 40 с.

13. Романова А. В. Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX века) : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / А. В. Романова. – СПб., 2010. – 24 с.

14. Марченко М. А. Авторская художественная игрушка в искусстве XX века. Проблемы, тенденции, имена : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 / М. А. Марченко. – СПб., 2009. – 31 с.

УДК 168.522(477)

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

КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ СТУДЕНТІВ ВИШІВ УКРАЇНИ В АСПЕКТІ ЇХ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

У статті розглядається проблема різноманіття культурних цінностей та визначаються умови становлення культурної ідентичності студентів вищих навчальних закладів України. Особлива увага приділяється формуванню їх полікультурної компетентності. Автор статті підкреслює, що зміна парадигм сучасної вищої освіти пов'язана із поняттям "цінності різниці", що породжує нові вимоги до підготовки сучасних спеціалістів. У зв'язку з цим у статті визначаються персонально значимі якості студентів в аспекті становлення їх культурної ідентичності.

Ключові слова: *культурні цінності, полікультурна компетентність, цінності різниці, акультураційний підхід, полікультурна і транскультурна освіта, духовно розвинена особистість.*

In the article the problem of variety of cultural values is examined and the terms of becoming of cultural identity of students of the higher educational establishments of Ukraine are determined. The special attention is spared to the formation of their a policultural competence. The author of the article underlines that the change of paradigms of modern higher education is related to the concept "values of difference", which generates new requirements to the preparation of modern specialists. In this connection in the article meaningful qualities of students are determined personally in the aspect of becoming of their cultural identity.

Keywords: *cultural values, policultural competence, values of difference, aculturacial approach, policultural and transcultural education, spiritually developed personality.*

Перед українськими педагогами стоять важливі завдання запровадження європейських стандартів освіти та основних цінностей демократичного суспільства у виші України. Гуманізація та гуманітаризація освіти сприяє збереженню та збільшенню різноманіття культурних цінностей, норм, зразків поведінки і форм діяльності. Становлення культурної ідентичності особистості пов'язано з розумінням нею культурної різноманітності сучасних суспільств, означеної поняттям "полікультурність". Останнє базується на базових цінностях європейського демократичного суспільства: визнанні і дотриманні прав людини, рівності та соціальній справедливості, демократії, свободах, безпеці громадян, культурній взаємозалежності та розмаїтті, плюралізмі, відкритості, відповідальності, партнерстві тощо.

Основні принципи запровадження європейських стандартів освіти та основних цінностей демократичного суспільства у виші України визначено в працях таких українських вчених, як С. Кобернік, Н. Кузьмина, О. Овчарук, І. Тараненко [8].

Система цінностей, характерних для тих чи інших держав – іманентно притаманних їм, або насаджуваних у певний період, не завжди узгоджується з загально декларованою моделлю "ідеального університету". Розвиток вишів України нерідко інтерпретується в контексті різних менталітетів, що найчастіше і визначає культурні моделі академій та університетів країни. Серед найбільш розповсюджених моделей можна назвати класичну модель та модель академії або університету, що розвивається. Все залежить від того, в якому соціокультурному середовищі відбувається становлення вищого навчального закладу і яку систему цінностей закладено в основу його розвитку.

Дослідженню особливостей формування полікультурної компетенції студентів та викладачів вишів України присвячують свої праці українські вчені Л. Воротняк, Д. Данилова, І. Соколова, Е. Щеглова [5; 7; 13; 14].

© Гавеля О. М., 2012

Зокрема, Д. Данилова у структурі полікультурної компетентності українських студентів визначає наступні компоненти: 1) мотиваційно-ціннісний, що визначає ціннісну спрямованість студентів; 2) когнітивний, який характеризує спрямованість студентів на розвиток власної полікультурної компетентності; 3) діяльний, визначений умінням вступати в інтеркультурну комунікацію з носіями іншомовної культури; 4) емоційний, обумовлений здатністю студентів сприймати внутрішній світ іншої людини [7, 10].

Важливе значення у становленні культурної ідентичності студентів вищих навчальних закладів України має формування у них культурної компетентності. Остання розуміється як рівень адаптованості людини до культурного, комунікаційного, техногенного та інших видів сучасного середовища. Культурна компетентність студентів передбачає вміння орієнтуватися у інформаційних потоках, правильно використовувати отриману інформацію з метою прийняття оптимальних рішень. Високий ступінь соціалізації та інкультурованості індивіда дозволяє йому достатньо вільно налагоджувати комунікативні зв'язки у сучасному полікультурному та глобалізованому світі.

У дисертаційному дослідженні І. Васютенкової "Розвиток полікультурної компетентності учителя в умовах післядипломної освіти" визначаються структурні компоненти культурної компетентності особистості: 1) професійний, в основу якого покладено культуру спілкування особистості, а також методичну, інформаційну, рефлексивну культури; 2) культурологічний, який передбачає наявність у майбутнього спеціаліста поглиблених знань про рідну, світову, іншомовну культури, оволодіння навичками міжкультурного спілкування; 3) особистісний, що визначає сукупність якісних характеристик, які відображають моральну позицію студента, і пронизують всі складові його полікультурної компетентності [4, 19].

У дослідженні О. Щеглової "Розвиток полікультурної компетентності майбутніх спеціалістів" виділено: 1) когнітивний компонент, що передбачає освоєння образів і цінностей світової культури, культурно-історичного й соціального досвіду різних країн і народів; 2) ціннісно-мотиваційний компонент, спрямований на формування ціннісно-орієнтовної і соціально-настановчої готовності студента до міжкультурної комунікації й обміну, розвиток толерантності стосовно представників інших культурних груп; 3) діяльнісно-поведінковий компонент, що спрямований на формування здатності до розв'язання професійних завдань при взаємодії із представниками різних культурних груп [14, 94].

Тенденції становлення та розвитку полікультурної освіти в США розглядає Т. Грабовська [6]. Вона вважає, що педагогічна концепція полікультурної освіти була започаткована у США в 70-ті роки минулого століття. Перед американським народом, що представлений багатьма національностями, постало завдання зберегти властиву кожному етносу культуру, традиції, неповторні особливості. Американські виші стали важливою інституцією соціалізації молоді. Вони сприяли поширенню базових цінностей демократичного суспільства серед національних меншин. У цей період Американська асоціація викладачів коледжів створила спеціальну Комісію з полікультурної освіти, що є свідченням державної зацікавленості у реалізації ідей полікультурної освіти та виховання населення країни.

Один із послідовників полікультурної освіти в США Джеймс Бенкс детермінує американську культуру як універсальну, котра сприяє єднанню всіх американців незалежно від їхнього походження. На його думку, така культура базується на ідеалах і цінностях, що були історично вироблені американською нацією. Американці розмовляють єдиною мовою (American English), мають високорозвинену й ефективно функціонуючу технологічну цивілізацію та ринкову економіку. Представники різних національностей, етнічних груп оберігають свою рідну мову, мистецтво, традиції і звичаї, накопичують знання про історію своїх предків. Ідеалом Джеймса Бенкса є відкрите демократичне суспільство, яке забезпечує рівні можливості для представників різних етнічних, культурних і соціальних груп. У такому суспільстві створюються найбільш позитивні умови для того, щоб громадяни країни могли зберігати свою культурну ідентичність, ефективно і толерантно взаємодіяти з іншими культурами [3].

У Росії проблема полікультурної освіти набула особливої актуальності у 90-ті роки XX ст., коли в умовах соціально-економічних та політичних реформ склалася нова освітня ситуація, для якої були характерні: посилення етнізації змісту освіти; зростання ролі рідної мови навчання, ідей народної педагогіки; посилення впливу релігії на формування самосвідомості особистості. В цих умовах полікультурна освіта, з одного боку, сприяла етнічній ідентифікації та формуванню культурної самосвідомості учнів та студентів, а з іншого, перешкоджала їхній етнокультурній ізоляції від інших країн та народів. На сьогоднішній день, у зв'язку із відкриттям кордонів між державами, посилюється мобільність росіян і, відповідно, зростає рівень їх мотивації до вивчення іноземних мов.

Необхідною передумовою поширення полікультурної освіти в країнах пострадянського простору є становлення та розвиток громадянського демократичного суспільства, в якому посилюється боротьба з шовінізмом, расизмом, етнічним егоїзмом і водночас виявляється відкритість по відношенню до інших країн, народів і культур, здійснюється виховання у дусі миру та взаєморозуміння.

Останнім часом відбувається активна співпраця між представниками посольств Європейських країн та України з метою поширення полікультурної освіти в молодіжному середовищі. У 2009 році українські вчені М. Новікова та О. Луньова підготували практичний посібник для державних службовців та працівників правоохоронних органів: "Попередження проявів ксенофобії в полікультурному суспільстві", який було видано за фінансової підтримки Посольства Німеччини в Україні, Фонду сприяння демократії Посольства США в Україні. У рамках реалізації проекту "Вивчення прав людини та боротьба з дискримінацією" автори цього посібника здійснили виїзди для моніторингу ситуації дотримання прав представників національних меншин, зокрема, ромів, та дослідили прояви ксенофобії в Україні на прикладі Одеської, Черкаської, Донецької областей України, Автономної республіки Крим. В книзі дається визначення таких понять, як ксенофобія, дискримінація, толерантність, інтолерантність, расизм; визначаються міжнародні та національні механізми попередження проявів ксенофобії та захисту прав національних меншин в Україні; окремо авторами розкриваються питання, що стосуються расового профайлінгу, масової ворожнечі, злочинів ненависті (вуличні напади, акти вандалізму, приниження) тощо [12].

Важливою подією 2010 року в Україні стала презентація Представництвом Міжнародної організації з міграції (МОМ) першого за роки незалежності навчального посібника "Людина в полікультурному суспільстві" [10]. Видання здійснено за фінансової підтримки Фонду стратегічних програм уряду Великої Британії й спрямоване на протидію ксенофобії та поширенню в українському суспільстві ідеї культурного розмаїття. Як зазначалося під час презентації, це спільна робота авторського колективу, до якого увійшли викладачі кількох провідних вишів України, зокрема, Київського національного університету ім. Т. Шевченка, Києво-Могилянської академії, Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, Національного медичного університету ім. О. Богомольця, Національної Академії педагогічних наук тощо.

Під час презентації посібника експерти звернули увагу на те, що якщо у 2000 році рівень толерантності в Україні був одним з найвищих на пострадянському просторі, то наразі в країні спостерігається стійка тенденція до його зменшення, що підтверджують соціологічні дослідження. На презентації згадувалося про основні проблеми розвитку полікультурного суспільства, зокрема про той факт, що в провідних вишах України, де навчаються іноземні студенти, нерідко трапляються прояви нетолерантної поведінки, а інколи й прямої демонстрації ксенофобії і расизму. Підкреслювалась потреба прямого і невідкладного реагування на такі прояви з боку керівництва більшості навчальних закладів України [10].

Актуальною проблемою сьогодення є формування сучасної моделі поведінки людини в полікультурному суспільстві. Зважаючи на те, що наступ світового ринку несе із собою не лише позитивні, але й негативні прояви, такі як економічна залежність, розповсюдження чужинської культури, то, відповідно, на перший план в Україні виступають проблеми формування у студентів вишів культурної самосвідомості та поведінки. Безперечно, існує тісний взаємозв’язок між збереженням культурної ідентичності українського народу та економічною незалежністю країни.

Зусилля професорсько-викладацького складу вишів України мають спрямовуватись на досягнення синтезу культурно-специфічних когнітивних стилів, вироблення соціально виправданих моделей поведінки та комунікаційних кодів. Тут необхідно досягти єдності формально-абстрактного, незалежного від оточення мислення, що спирається на безпосередній досвід, чуттєве сприйняття й сформовані світоглядні позиції студентів.

На думку В. Кувалдіна, глобалізація веде до виникнення особливої форми існування світу – глобального співтовариства, яке може називатися "мегасуспільством". У межах існування такого "мегасуспільства" виникає багато проблем політичного характеру, які у свою чергу тісно пов’язані з економічною, соціокультурною глобалізацією [9] .

На думку М. Епштейна, керівника московської Лабораторії сучасної культури при Експериментальному творчому центрі Москви, розвиток світової культури рухається у напрямку поєднання цих двох детермінізмів – горизонтального та вертикального: глобалізму в одному вимірі ("масова культура") та культурного багатоманіття в іншому ("гордість меньшин") [2].

У зв’язку з тим, що між глобалізмом та процесом збільшення різноманіття культурних цінностей існує певна протидія, з середини 1990-х років на Заході почала розвиватися транскультурна модель розвитку сучасного суспільства та людської поведінки, визначена релятивістським ставленням до національних культурних цінностей. Концепція транскультури спрямована на відкритість і взаємне доповнення різних культур. Тут діє принцип "розсіювання" символічних значень однієї культури в поле інших культур. Якщо в полікультурній моделі важливе значення має приналежність індивида до "своєї" "природної" культури ("жіночої", "молодіжної" тощо), то "транскультура" передбачає дифузію вихідних культурних ідентичностей відповідно до того, як індивіди долають межі різних культур та асимілюються в них.

Одним із негативних проявів реалізації транскультурної моделі розвитку освіти полягає в тому, що, набуваючи певної свободи від власної культури, людина починає засвоювати релятивістську модель культурної поведінки, що знищує основи її моральності, розриває зв'язок із традиціями свого народу.

На противагу транскультурній моделі розвитку освіти, полікультурна освіта базується на сукупності неповторних та незамінних цінностей, адже саме через свої традиції та форми вираження кожний народ заявляє про себе усьому світу. Такі культурні особливості не порушують єдність загальних цінностей, котрі об'єднують народи, що проживають на території України. Різноманіття культурних цінностей складає основу культурної самобутності кожного народу, де поряд співіснують різні традиції.

Актуальність впровадження в простір культури і освіти України поняття "цінності різниці" дає можливість представити націю і світове суспільство як мозаїку, з повним включенням кожної особистості в процес взаємодії культур, без нівелювання тої різниці, яку має кожна з них. Багатоваріантність наявних і прихованих сутнісних сил студента, створених сукупністю подій власного життя, особливостями родинного виховання, генетичними задатками, соціальним оточенням і власними зусиллями, мають визначати багатоваріантність шляхів їх культурно-освітньої самореалізації.

У 2011 р. у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) автор статті провела лекції-конференції для магістрів, які присвячувалися темі полікультурної освіти. Під час обговорення цієї теми було визначено, що більшість студентів визнають базові цінності демократичного суспільства як особисто значущі. Що стосується індивідуальних відмінностей вибору моральних і культурних цінностей, то тут студенти виявили досить широку палітру ціннісних орієнтацій, серед який найчастіше магістри вказували на родинні цінності, повагу до батьків та старших, гідність особистості, наявність розвиненого інтелекту, волі та характеру, принциповість, дисциплінованість та організованість, відповідальність, працелюбність та цілеспрямованість.

Що стосується системи національних цінностей, то тут магістри віддали перевагу здоровому патріотизму, вихованню поваги до рідної мови, християнським родинним цінностям, розвиненим естетичним смакам особистості, працелюбності, терпимості, миролюбності, поміркованості, героїзму, національній гідності.

Серед проблем, які студенти НАКККіМ пов'язують з необхідністю поширення полікультурної компетентності, визначається необхідність формування терпимості та поваги один до одного, досягнення більшої довіри, що обумовлені здатністю студентів сприймати внутрішній світ іншої людини. Також студенти звертають увагу на певні втрати сучасного суспільства у галузі розвитку моралі, що побудована на національних традиціях і звичках українського народу. На думку більшості учасників лекцій-конференцій, присвячених питанням полікультурної освіти, в родинах необхідно посилити статеве виховання, яке б сприяло збереженню статевої чистоти та стриманості, що споконвічно було притаманне українському народу.

Література:

1. Baker G. C. Planning and Organizing for Multicultural Instruction. Addison-Wesley Publishing Company / G. C. Baker. – USA. – 1994.
2. Berry E. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication. / Ellen Berry, Mikhail Epstein. – New York : St. Martin's Press, 1999. – P. 25.
3. Бенкс Д. Проблемы поликультурного образования в американской педагогике / Д. Бенкс // Педагогика. – 1993. – № 1. – С. 104–109.
4. Васютенкова И. В. Развитие поликультурной компетентности учителя в условиях последипломного образования : автореф. дисс. на соискание учен. степ. канд. пед. наук : 13.00.01 / Ирина Викторовна Васютенкова. – СПб., 2006. – 27 с.
5. Воротняк Л. І. Особливості формування полікультурної компетенції магістрів у вищих педагогічних навчальних закладах / Л. І. Воротняк // Вісник Житомирського державного університету (Педагогічні науки). – 2008. – № 39. – С. 105–109.
6. Грабовська Т. О. Становлення та розвиток полікультурної освіти [Електронний ресурс] / Т. О. Грабовська. – Режим доступу : www.rusnauka.com/31_PRNT_2010/.../73912.doc.htm

Данилова Д. Ю. Формирование поликультурной компетентности студентов [Електронний ресурс] / Л. Ю. Данилова – Режим доступу : www.civicua.org/news/view.html?q=1374883
7. Кобернік С. Г. Концепція змісту освіти для європейського виміру України [Електронний ресурс] / С. Г. Кобернік., Н. Ю. Кузьміна, О. В. Овчарук, І. Г. Тараненко. – Режим доступу : http://osvita.ua/school/school_today/
8. Кувалдин В. Б. Глобализация и рождение мегаобщества / Виктор Борисович Кувалдин // Практична філософія. – 2010. – № 2. – С. 2–23.
9. Людина в полікультурному суспільстві. Презентація посібника. Представництво Міжнародної організації з міграції (МОМ) в Україні презентує [Електронний ресурс]. – Режим доступу : legal-help.com.ua/?p=95

10. Докукіна О. М. Полікультурне середовище сім'ї і толерантність особистості / О. М. Докукіна // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді : зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 8. – Кн. 1. – С. 292–295.

11. Попередження проявів ксенофобії в полікультурному суспільстві. Практичний посібник для державних службовців та працівників правоохоронних органів [Електронний ресурс] / Автори-укладачі: М. В. Новікова, О. В. Луньова. – Режим доступу : diversipedia.org.ua/db_files/chirikli.20091.pdf

12. Соколова І. В. Полікультурна компетенція вчителя-філолога: структура, зміст, умови формування / Ірина Володимирівна Соколова // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Компетенція вчителя в полікультурному просторі : зб. наук. пр. / за заг. ред. Г. Є. Гребенюка ; Мін-во культури і туризму України ; Луганськ. держ. інст. культури і мистецтв; Обл. метод. кабінет учб. закладів мистецтва та культури.– Харків, 2007. – С. 153–163.

13. Щеглова Е. М. Развитие поликультурной компетентности будущих специалистов : дис. на соискание учен. степ. канд. пед. наук : 13.00.08 / Елена Михайловна Щеглова. – Омск, 2005. – 164 с.

УДК 78:168.522(477)

Гоцалюк Алла Анатоліївна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри українознавства
Міжрегіональної академії управління персоналом

НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ: ДОСВІД ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглядається феномен неотрадиціоналізму в літературній творчості в історіографічному контексті. Аналізуються наукові здобутки, присвячені цій проблемі.

Ключові слова: *культура, традиція, новаторство, традиціоналізм, неотрадиціоналізм, художня література, літературна творчість, міф, неоміфологізм.*

The phenomenon of the neotraditionalism in the literary creativity in the historiographic context is considered in the article. The scientific achievements devoted to this problem are analyzed.

Keywords: *culture, tradition, innovation, traditionalism, neotraditionalism, art literature, literary creativity, myth, neomythologism.*

Проблема впливу духовної традиції на розвиток художньої літератури здавна виступала предметом зацікавленості філологів та культурологів, причому здебільшого у розрізі діахронічності, тобто діалектичного взаємозв'язку минулого і сучасності.

Феноменом неотрадиціоналізму вчені зацікавилися в останній чверті ХХ ст., особливо у зв'язку з інтенсивними дослідженнями у сферах містобудівництва та літературного процесу [1, 725]. Відомі російські та українські філософи і культурологи С. Аверінцев, Д. Благой, М. Гончаренко, Ю. Давидов, М. Попович, А. Спіркін та ін. кваліфікують традицію як механізм, який утримує нас у культурі та історії. "Пов'язуючи" людину минулим в якості альтернативи ретроспективі сваволі, традиція відкриває людині перспективу свободи у сучасності й майбутньому на базисі минулого. Виступаючи генетично першою формою впорядкування й структурування соціокультурного досвіду та діяльності соціальних об'єктів, традиція функціонує в якості основи для виникнення нових культурних норм і явищ.

Традиції і новаторство в літературі – взаємопов'язані поняття, які характеризують вузлові процеси літературної спадкоємності й історико-літературного процесу. У художній літературі в процесі її тривалого розвитку традиційними стають певні теми, мотиви, ідеї, образи, способи творення художнього світу, зображально-виражальні засоби, жанрові структури. Проте письменник стає новатором у пошуці нових тем і типажів, в удосконаленні жанрових форм та засобів художнього освоєння світу. Спочатку він спирається на традиції, але у подальшому переформовує їх й впроваджує елементи нового у свої твори. В історії кожної національної літератури існують так звані традиціоналісти, які залишаються доволі популярними митцями, але у певному смислі є і новаторами, а також талановиті новатори-модерністи, які спеціально займаються художніми експериментами, хоча не всі з них стають відкривачами нових естетичних цінностей [10].

Творцями потужної культурної традиції в історії української літератури стали Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, В. Стефаник, В. Підмогильний, Т. Осьмачка, брати Григорій і Григір Тютюнники.

© Гоцалюк А. А., 2012

Яскравими представниками сучасного традиціоналізму російський літературознавець В. Тюпа вважає англо-американського поета Т. Еліота, російських поетів О. Мандельштама, А. Ахматову, Б. Пастернака та Й. Бродського [13]. Поетичній творчості останнього властива медитативність, яка реалізується через звернення до культурних ремінісценцій з різних епох (особливо імператорського Риму), ускладнених образів та символів, що іноді трансформувалося у прояви герметичності поетичного образу. У долі російського інтелігента – героя роману Б. Пастернака "Доктор Живаго" відобразились трагічні колізії революції та громадянської війни у Росії. Вірші головного героя цього твору постають своєрідним ліричним щоденником, в якому людська історія осмислюється у контексті християнського ідеалу [13].

Структурно-функціональна складність традиціоналізму детермінує і його суперечливість в ідеологічному плані. Залежно від світоглядних позицій кожного письменника, зорієнтованості на ті або інші філософські концепції, осмислення ним тяглої духовної традиції може набувати як прогресивної, так і реакційної забарвленості. Література, що апелює до ідеології консервативного традиціоналізму, нерідко сублімується у прояви національної обмеженості та крайнього шовінізму Для прогресивно ж мислячих літераторів відданість духовній традиції супроводжується заглибленістю у духовні цінності життєдіяльності певного народу, гуманістичною інтерпретацією його культурної ментальності.

Зважаючи на певні досягнення у дослідженні феномену неотрадиціоналізму на ниві літературного процесу (здебільшого російських дослідників), слід зазначити, що ця проблема потребує належної уваги культурологів та мистецтвознавців. Їй, зокрема, присвячена і дана стаття, метою якої є вирішення вище зазначеної проблеми дослідження.

Антична традиція знайшла відображення у давньогрецьких і римських міфах, відомих літературних джерелах тощо. Античність дала людству Гомера, визначних трагіків Есхіла, Софокла, Еврипіда, комедіографа Аристофана, поетів – Горація, Вергілія, Овідія, літературознавця та філософа Аристотеля, "батька історії" Геродота, започаткувала розвиток ряду літературних жанрів (комедія, трагедія, поема, ода, елегія тощо). В українській літературі до античних сюжетів зверталися І. Котляревський, Л. Глібов, І. Франко, Леся Українка, М. Зеров, Юрій Клен, Ліна Костенко і ін. Про органічний зв'язок античної риторики зі знаннями про давньогрецьку давнину свідчить влучна характеристика історії давньогрецьким оратором, письменником, філософом Цицероном: "А сама історія – свідок часів, світло істини, життя пам'яті, учителька життя, вісниця старовини? Чий голос, крім голосу оратора, здатний її обезсмертити?" [15].

У Середні віки важливу роль для формування тогочасної картини світу відіграла усна релігійна традиція. Первісне християнство переважно функціонувало в усній проповіді, і ця традиція усного спілкування кліриків з парафіянами спостерігається й донині. Надалі, незважаючи на поступове поширення письмових релігійних текстів, у тому числі тих, що містили відомості про минуле, зберігалася традиція їх читання вголос або усного викладу й переказу [11]. У християнському богослов'ї традицією називається сукупність релігійних положень і приписів, що розглядаються як "одкровення Бога", одержані від нього не у письмовій (таким є Святе Письмо), а в усній формі [12]. За догматичною значимістю і релігійним авторитетом Церква високо поціновує Святий Переказ, оскільки остаточний варіант зведення Священних Книг визначено переказом. Проте Святий Переказ визнається лише православ'ям і католицизмом. Протестантизм же розглядає його як продукт людської творчості.

Контакти західноєвропейської з американською культурою вагомо вплинули на формування феномену традиціоналізму. Воно супроводжувалось критикою індивідуалістичних, векторно спрямованих на інновацію, плюралістичних філософських течій та ідеологій, поезії авангардистського толку тощо й переорієнтацією на багатовікові стереотипи у відповідності з світоглядними позиціями письменників-традиціоналістів. Лише таким шляхом є дійсно можливим розв'язання глобальних духовних проблем сучасності зі збереженням національно-культурної самобутності [2, 53].

Фактор традиційності в його трансформованому вигляді особливо відчутно впливає на процеси літературно-художнього життя у країнах Східної півкулі. Водночас, в середовищі творчої інтелігенції народів, які традиційно розвивалися поза орбітою західних цивілізацій, зростають протестні настрої стосовно проявів вестернізації – витиснення цінностей вітчизняної культури стереотипами ворожої зарубіжної, прозоро вираженого процесу культурної експансії.

Історія світового й українського літературно-художнього процесу є глибоко пов'язаною з діалектикою традиціоналізму та новаторства. У статті Я. Вільної розглядається проблема традицій і новаторства, "...які характеризують вузлові моменти літературної спадкоємності, історико-літературного процесу... виконують методологічну роль, орієнтуючи дослідника літератури на виявлення з допомогою різних методів взаємоплетива сталого, трансформованого і нового на всіх рівнях структури художнього твору, в усіх жанрах творчості письменника" [3, 79].

Під новим розуміють не просто те, що виникає вперше, а те, що має майбутнє, за певних історичних обставин рухає й спрямовує розвиток явища у напрямку прогресу стосовно попереднього. Воно вбирає у себе весь позитив минулого, перетворює спадщину минулого відповідно до змінюваних історичних умов, сприяє прискореному рухові уперед. Відтак поняття художнього новаторства тлумачиться як процес подальшого розвитку свідомості митця, в якому виникають якості, раніше невідомі у змістові й формі літературного або художнього твору. Новаторство є необхідним підґрунтям для подальшого розвитку художньої культури в цілому або окремих видів мистецтв (ідейний зміст, стильові прийоми, художні образи, композиція тощо). Конструйовані новими мистецькими напрямками художні прийоми є цінними для реалізації невитраченої можливості подальшого розвитку [3, 77–78].

Ідея духовної свободи, звільнення від стереотипів тоталітарної свідомості, ревізія попередньої традиції й прагнення подолати меншовартісність уявлення, модернізуватися й урешті посісти належне місце в європейському та світовому літературному процесі – з такими прагненнями та сподіваннями пов’язують вітчизняні письменники свої мистецькі шукання.

Досліджуючи динаміку синхронізації різновидів сучасної української культури, мистецтвознавець О. Вячеславова зосереджує увагу на проблемі взаємозв’язку сучасного неотрадиціоналізму з постмодерністською естетичною орієнтацією. Феномен неотрадиціоналізму у різних його проявах (неонародництво, неопозитивізм, неомодернізм й неоавангард у різних відношеннях) мають спільну природу. Йдеться, зокрема, про постмодерністські стилізації й "мовні ігри" з традицією на ниві українського літературного неомодернізму (творчість В. Шевчука, В. Медвідя, Є. Пашковського, К. Москальця, О. Ульяненка, С. Процюка). Зазначені письменники спираються на модернізм як на традицію й формалізовану мову шляхом конструювання оригінальних літературних кодів, які у відкритій чи прихованій формі детермінують характер діалогу сучасності з минулим [5].

У дисертаційній роботі Н. Лисенко-Ковальової досліджено теоретичні моделі нового традиціоналізму й літературні прийоми модернізації традиційної оповідності у творчості учасників Мистецького Українського Руху (МУР) – Ю. Косача, І. Костецького, В. Петрова-Демонтовича, Т. Осьмачки, І. Багряного та У. Самчука. Вони полемізували між собою, прагнучи узгодити літературні концепції традиціоналізму та модернізму, визначальні для розвитку української літератури у ХХ ст. [7]. У. Самчуком була висунута ідея "великої літератури", яка базувалася на тому, що література є одним з найголовніших чинників духовного самовияву нації і чи не єдиним в умовах її бездержавності. Широкого резонансу також набула у цьому річищі концепція "національно-органічного стилю" Ю. Жереха. Незважаючи на розбіжності в ідеологічних та естетичних поглядах, "МУР" духовно об’єднав основні мистецькі сили еміграції. А їхні письменницькі рефлексії стосовно неотрадиціоналізму сприймалися як усвідомлення потреби ментальнісно-інтелектуального самозбереження в умовах еміграції й шукання нових форм визвольних змагань за межами радянизованої України.

В. Коваль у культурологічній розвідці "В. М. Богуславский – "путеец языка", традиционалист-новатор теории культуры и искусств" аналізує спробу синтезування цим українським вченим лінгвофілософських, культурологічних і мистецтвознавчих ідей, спорідненого з антропологічним вектором розвитку сучасного гуманітарного знання [6]. Культурологічною концепцією теоретичних вивчень В. Богуславського є сприйняття Мови як системно-структурного утворення в культурі, яка, оновлюючись сама, оновлює і всю культуру людини.

Важливе місце у контексті аналізу даної теми належить феноменові неоміфологічної поетики у класичній українській літературі. Значення міфу в літературному творі не є тотожним його семантиці у першозразку й залежить від культури епохи, задуму письменника й жанровості твору. Примітною у цьому відношенні є літературна творчість Лесі Українки. З дитячих років її приваблювали прадавні народні обряди, веснянки та щедрівки, мелодії й тексти яких майбутня поетеса записувала. У ліриці Лесі Українки, в її поемах, у драмі-феєрії "Лісова пісня" зазначене втілилося у неповторній музикальності вірша, повнозвучній симфонії пейзажних замальовок, у глибокому знанні українського фольклору. "Лісова пісня" є шедевром наскрізь українським. Завдяки поєднанню волинського фольклору і глибоко філософського світосприйняття вона набуває загальнолюдського звучання й підноситься від слов’янської язичницької міфології до духовних висот людства. Тут органічно злилися наймелодичніше поетичне слово й суворі моральні принципи, за якими поетеса будувала свою життєдіяльність.

Кожна епоха дбайливо ставилася до культурних традицій, діячі її культури зацікавлено прагнули прочитати та пояснити міфологічну спадщину минулого, порівняти її змістові домінанти з сучасними їм проблемами та конфліктами.

Спорідненою з поняттям неотрадиціоналізму є постмодерністська категорія неоміфологізму. Російськими культурологами О. Красновою, В. Руднєвим, С. Токарєвим остання кваліфікується як новітній художній синтез різноманітних культурних традицій, інтерпретованих через специфіку архаїчної, фольклорної й літературно-побутової міфології.

У першій третині XIX ст. під впливом філософії й естетики романтизму було започатковано міфологічну школу у німецькій літературі (Ф. Шеллінг, брати А. і Ф. Шлегель, брати В. і Я. Грімм). Представники міфологічної школи інтерпретували міфологію як поетичне уособлення й пояснення загадкових небесних явищ – руху сонця та зірок, фаз місяця, грози та вітру тощо. У народних казках та образах вбачався деградований міф, тоді як у казкових персонажах – об'єктивація небесних світил та метеорологічних явищ.

Особливу роль у формуванні міфологічної школи відіграли праці німецьких учених В. і Я. Грімм, котрі у книзі "Німецька міфологія" (Я. Грімм, 1835) заклали основи міфологічної теорії і розробили принципи застосування порівняльного методу з метою відновлення найдавніших архетипів мови, міфології й народної поезії.

На зламі двох останніх тисячоліть ця проблема актуалізувалася у контексті появи неоміфологічної поетики (у західному літературознавстві – "міфопоетики"). Її шукання спрямовані на осмислення легендно-міфологічних структур у дискурсі розв'язання глобальних онтологічних та аксіологічних проблем сучасності. Зауважимо, що неоміфологізм як літературне явище поки що позбавлений чіткої визначеності [14].

І. Фрис у статті "Неоміфологізм у слов'янських літературах XX ст." досліджує поняття неоміфологізму, дає визначення цього терміна, аналізуючи причини виникнення і простежуючи умови реалізації цього явища в сучасній художній літературі, зокрема, у слов'янській. Гносеологічною передумовою сучасної міфотворчості, на думку автора, стала докорінна зміна традиційних поглядів людини на світ і сенс буття, а також усвідомлення філософсько-духовного змісту людського існування як такого [14].

Російський дослідник Є. Мелетинський у праці "Від міфу до літератури" аналізує прояви неоміфологізму у сучасному романі і доходить висновку, що літературна історія починається з комплексу "міф-ритуал", який є первісним джерелом усієї духовної культури й містить синкретичне ядро релігії й донаукових уявлень, музики, танцю, театру й поезії. Це виявляється у втіленні міфотворчої фантазії у творах сучасних митців багатоплановим використанням античних, біблійних міфів та легенд, а також створенням авторських міфів з метою інтерпретації нових буттєвих проблем [9].

Відображення у літературному творі давніх міфологічних уявлень здебільшого здійснюється за допомогою трансформованих форм поетичного світоосмислення. Проблему міфологізму у літературній творчості ґрунтовно досліджувала харківська лінгвістична школа, заснована О. Потебнею. Мова для О. Потебні – це передовсім спосіб упорядкування величезної кількості вражень і збуджень, які людина дістає від довкілля. Причому слово є носієм не тільки значення, а й попереднього досвіду людини та етносу, крізь фільтр якого проходить дедалі новіше знання. Звідси – три аспекти слова: форма, значення та внутрішня форма, яким структурно відповідають словесні композиції міфу, фольклору та поетичної творчості [4, 36].

Отже, певні досягнення у дослідженні феномену неотрадиціоналізму на ниві літературного процесу засвідчують такі українські вчені, як Я. Вільна, М. Пангелова (проблема традицій і новаторства), О. Вячеславова (взаємозв'язок сучасного неотрадиціоналізму з постмодерністською естетикою), Н. Лисенко-Ковальова (теоретичні моделі нового традиціоналізму в літературі), В. Коваль (синтезування сучасного гуманітарного знання), І. Фрис (неоміфологізм в літературі). Запропонована проблема дослідження залишається актуальною, особливо, в контексті неотрадиціоналізму в сучасному літературному процесі.

Література:

1. Абушенко В. Л. Традиция / В. Л. Абушенко // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Минск, 1998. – С. 724-726.

2. Брагинский В. И. Традиционная литература, неотрадиционность, традиционализм / В. И. Брагинский, В. С. Семенцов // Народы Азии и Африки. – М., 1985. – № 5. – С. 46–54.

3. Вільна Я. В. Творчість Квітки-Основ'яненка в силовому полі традицій і новаторства / Я. В. Вільна // Вісник Київського міжнародного університету. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 77–89.

4. Вільчинський Ю. М. Олександр Потебня як філософ / Ю. М. Вільчинський. – Львів : ЛДУ, 1995. – 128 с.

5. Вячеславова О. А. Неотрадиціоналізм у контексті української постмодерної культури: спроба інтерпретації [Електронний ресурс] / О. А. Вячеславова. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2010_4/3.pdf

6. Коваль В. Богуславский – "Путеец языка", традиционалист-новатор теории культуры и искусства / В. Коваль // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2007. – № 3. – С. 10–27.

7. Лисенко-Ковальова Н. В. Мистецький український Рух: модернізація літературної традиції й модернізм : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.01 "Українська література" / Н. В. Лисенко-Ковальова ; НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 19 с.

8. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – С. 629, 694.

9. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : монография / Е. М. Мелетинский. – М. : РГТУ, 2001. – 168 с.

10. Пангелова М. Б. Традиціоналізм, традиції і новаторство як джерела приватних кореспонденцій У. Самчука / М. Б. Пангелова / Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2010. – № 5 (192). – С. 194–204.

11. Савельева И. М. Социальные представления о прошлом: источники и репрезентации / И. М.Савельева, А. В.Полетаев. – М. : ГУ ВШЭ, 2005. – 52 с.

12. Святий Переказ, традиція // Релігієзнавчий словник / за ред. професорів А. М. Колодного і Б. О. Лобовика. – К. : Четверта хвиля, 1996. – С. 297–298.

13. Тюпа В. И. Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм / В. И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры. – М. : Искусство, 1995. – С. 21–24

14. Фрис І. Неоміфологізм у слов'янських літературах XX ст. / І. Фрис // Проблеми слов'янознавства. – Львів, 2007. – Вип. 56. – С. 228–236.

15. Цицерон. Об ораторе // Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве / пер. с лат. Ф. А. Петовкого, И. П. Стрельниковой, М. Л. Гаспарова ; под ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Ладомир, 1994. – С. 75–252.

УДК 008.2.001

Ліснича Вікторія Миколаївна,
Генеральний директор
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника

КОНФЛІКТНІ ВИМІРИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНИ: ВИЗНАЧЕННЯ ТА АНАЛІЗ РОЗРОБЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ

У статті розглядаються конфлікти у соціокультурній сфері України. Обґрунтовується необхідність якісно нового концептуального наповнення культурної сфери України та вдосконалення ключових положень задоволення культурних потреб та запитів, що зумовить ефективну реалізацію державою теоретичних засад формування культурного простору.

Ключові слова: *конфлікти, соціокультурна інтеграція, культурний простір, системний аналіз, освіта.*

The article deals with socio-cultural conflicts in the area of Ukraine. The necessity of a qualitatively new conceptual content of the cultural sphere in Ukraine and improvement of the key provisions that meet the cultural needs and requests that trigger the effective implementation by the state of the theoretical basis for forming a cultural space is proved.

Keywords: *conflicts, socio-cultural integration, cultural environment, system analysis, education.*

Аналізуючи загальний стан соціокультурних процесів України, відзначимо наявність низки конфліктних площин, які позначаються як на самому культурному середовищі, так і на державній політиці щодо задоволення соціокультурних потреб українців. У цій ситуації значущості набувають механізми діагностики, моніторингу, оптимізації, алгоритмізації, які дозволяють локалізувати можливі вектори протистояння та суперечностей. Найбільш гострі конфлікти виявляються у духовно-світоглядній (ціннісній), мовній, національно-культурній, конфесійній сферах.

Вказаній проблемі приділили увагу О. Антонюк, В. Котигоренко, П. Кононенко, П. Ситник, В. Трощинський. Окремих питань конфліктів торкнулася автор. Однак, спеціальні дослідження, які б розглядали визначення проблеми задоволення соціокультурних потреб українців як складної цілісної управлінської системи, відсутні.

Об'єктом дослідження виступають конфліктні виміри задоволення соціокультурних потреб українців. Предметом є визначення проблеми різних вимірів конфліктності в соціокультурній сфері та рівні її осмислення у вітчизняній та зарубіжній науці. Метою статті обрано з'ясування взаємоузгодженості різних вимірів конфліктності в соціокультурній сфері. Наукова новизна полягає у системному аналізі конфліктних вимірів у соціокультурній сфері.

Системність є об'єктивним показником задоволення соціокультурних потреб українців. Взаємодія виступає системоутворюючим принципом цілісності. Разом з тим, недостатня урегульованість відношень між елементами соціокультурної системи може спровокувати системну кризу, яка харак-

© Ліснича В. М., 2012

теризується втратою багатьох параметрів системи, порядку зростання обсягів інформації та комунікативних зв'язків у режимі загострення і, внаслідок цього, породжує фрагментарність сприйняття світу, кризу самоідентифікації особистості, групи, спільноти, мовний, духовно-світоглядний міжнаціональний, міжконфесійний конфлікт. В умовах соціальної нестабільності та латентної конфліктності неможливий високий культурний рівень, формування історичних традицій, національна ідея. Це зумовлює потребу адекватного державно-управлінського впливу з метою розв'язання конфліктів та протиріч між суспільними, національними, державними потребами і запитами та реальною ситуацією у цих сферах. Прагнення у ході задоволення соціокультурних потреб українців його оптимізувати можна розглядати як намагання складної системи досягнути оптимального стану і, відповідно, як цілеспрямовану системну поведінку. У даному випадку можна простежити розвиток функціональних взаємозалежностей окремих підсистем цієї системи, що дозволяє розглядати її як здатну до самоорганізації і до внутрішньої самоінтеграції. Водночас, розмір та впорядкованість державної політики у соціокультурній сфері визначається рівнем транзитивності взаємин органів державного управління та місцевого самоврядування. В даному випадку владні інституції виступають як суб'єктом, так і об'єктом динаміки в соціокультурній сфері.

При аналізі соціокультурної сфери доцільним визнано використання наступного алгоритму системного аналізу, який дозволяє усувати конфліктний потенціал у соціокультурній сфері:

– формулювання основних цілей і завдань дослідження;
– визначення кордонів соціокультурної сфери і виокремлення її із зовнішнього середовища;
– ієрархізація елементів у соціокультурній сфері;
– виявлення суті цілісності у соціокультурній сфері;
– аналіз взаємозв'язків елементів у соціокультурній сфері;
– побудова системної структури соціокультурної сфері;
– узгодження функцій соціокультурної сфери та її підсистем;
– уточнення та коригування кордонів соціокультурної сфери;
– аналіз явищ емерджентності гуманітарної сфери;
– конструювання та оптимізація системної моделі соціокультурних процесів [6, 9].

На думку Томаса Л. Сааті, в будь-якій галузі суспільних відносин процес прийняття рішень державними інституціями можна проаналізувати у наступній послідовності:

1. Відбір цілей і перевірка їхньої узгодженості;
2. Прийняття стабільних політик;
3. Вибір ефективних дій для здійснення політик і досягнення визначених цілей [11, 22].

Методологія аналізу соціокультурних потреб дає нам можливість оцінки задоволення потреб у мовній, культурній, інформаційній, освітній сферах держави і динаміки соціокультурних змін, процесу управління ними. Поняття культурної сфери чітко корелюється з визначенням культурного (єдиного культурного) простору. Простір – категорія, яка означає одну з основних форм існування матерії. Цей атрибут матерії характеризується співіснуванням об'єктів, їхньою взаємодією, протяжністю, структурністю та іншими ознаками. В сучасній українській науці здійснено спробу осмислити різноманітні аспекти формування та забезпечення єдності соціокультурного простору. Це особливо актуально з огляду на поступову інтеграцію України у нову об'єднану Європу і, відповідно, у європейські культурні реалії.

Ціль соціокультурної системи, якою ми прагнемо управляти, визначається як ідеальний (оптимальний) образ бажаного результату її діяльності. Ідеальний образ майбутнього стану і навколишнього середовища визначається як суб'єктивна ціль. Після настання терміну реалізації суб'єктивної цілі, визначається міра її реалізованості. При аналізі соціокультурної системи для визначення її якісних параметрів ми маємо з'ясувати міру узгодженості її елементів, що дозволяє виявити функціональні недоліки системи, їхній ранг (значущість в системі, яка визначається зв'язками з іншими елементами), ключові поєднання (параметр, який визначає елементи, при виділенні яких система руйнується, перестаючи існувати як єдине ціле). Не випадково завданням системного аналізу соціокультурної системи є оптимізація управління, зокрема раціоналізація прийняття рішень, найбільших адекватних як самій соціокультурній системі, так і зовнішньому середовищу. Існує проблема невизначеності, яка випливає з багатокритеріальності. Оскільки соціокультурні процеси важко вписати у стандартну схему, то й як їхнє дослідження, так і, відповідно, управління ними, не можна розглядати як стандартну схему дослідження операцій. Одним з головних завдань державної політики стає виокремлення мети, яка припиняє бути екзогенним чинником і перетворюється у самостійний об'єкт дослідження. Серед критеріїв, які характеризують соціокультурну сферу, є надійність, керованість, стійкість до зовнішніх впливів, оптимальність, функціональність, результативність та ефективність. Саме ці критерії засвідчують безконфліктну динаміку соціокультурної сфери.

Академік НАН України М. Жулинський на Загальних зборах НАН України 5 травня 2006 р. підкреслив: "Ми катастрофічно програємо наш – український – гуманітарний простір", вимагаючи негайного втручання держави. Не можна не погодитися з Л. Мисівим, що відродження національної культури та духовності зумовлює потребу в пошуку нових підходів до державно-управлінського впливу на різні сфери духовного життя суспільства. Однією з найважливіших складових сучасного духовного життя, яка на сьогодні потребує глибокого об'єктивного наукового дослідження щодо можливості здійснення свідомого та цілеспрямованого регулювання, є формування та розвиток духовних цінностей суспільства [9, 50]. На думку М. Задорожної, найбільшою перешкодою досягнення громадянської консолідації у суспільстві є високий рівень правового нігілізму, а у культурній політиці держави вона убачає джерело і механізм гуманізації суспільства [5, 12–15].

Важливе місце у діяльності усієї системи органів державного управління та місцевого самоврядування займає відновлення та збереження національної історичної пам'яті. Міжпоколіннєвий діахронний етнокультурний, інформаційний зв'язок є важливим чинником формування, збереження та розвитку національної культурної ідентичності. Він забезпечує поступальний розвиток нації не лише у просторовому, а й часовому вимірі, забезпечує інтеграцію культурної спадщини багатьох поколінь, окреслює його місце у системі соціокультурних потреб українського суспільства. Насамперед це стосується знакових подій українського минулого, передусім найтрагічнішої сторінки – Голодомору 1933 року. Його на законодавчому рівні визнано актом геноциду щодо українців.

В. Бебик, М. Головатий, В. Ребкало слушно зауважили тенденцію співпадіння етнічних та релігійних розбіжностей з економічними та істотне посилення їхньої напруги у випадку відсутності у суспільстві "субкультурного плюралізму". Етнічні розбіжності перешкоджають національному будівництву. Це, на думку дослідників, обумовлює як необхідність збереження культур національних груп, так і створення механізмів подолання їхньої культурної ізоляції як необхідної передумови вироблення загальнонаціональної культури [2, 19–21]. Етносоціокультурним конфліктам та механізмам (регуляторам) їхнього усунення у державній політиці України присвятив окрему увагу В. Котигоренко [8]. Моніторинг міжетнічної ситуації, на думку Р. Чілачави та Т. Пилипенко, засвідчив безконфліктний інтегративний тип розвитку міжнаціональної взаємодії [15, 161].

Ю. Куц розглядає врегулювання етнічних конфліктів як управлінську проблему, піднімаючи питання про ставлення етнічних спільнот до титульного етносу [7, 284, 292].

Питанням превентивної діяльності, локалізації та розв'язання органами державної влади конфліктів приділяє увагу світова конфліктологія. Е. Геллнер, зокрема, пов'язує виникнення націоналізму з процесом індустріалізації і викликаним цим розподілом праці та раціоналізацією державних інститутів. Це, у свою чергу, породжує потребу у масовій освіті та професійній підготовці на єдиній для усієї держави мови. На думку інструменталістів, модернізації суспільства сприяє внутрішньоетнічна інтеграція раніше розрізнених індивідів. Національна інтеграція можлива лише за умови співпадіння як короткотермінових, так і довготермінових інтересів етнічних груп [1, 190–191]. На думку П. Вознюка, пропорційне представництво меншин суспільства поряд з високою організованістю та структурованістю групових інтересів, широкою автономією сегментів (спільнот) є чинниками консенсусного характеру правління. Північноірландський та кіпрський приклади побудови міжсегментного консенсусу невдалі, а єдиною можливістю досягнення згоди є віднайдення і пропагування спільних ціннісних орієнтацій вищого порядку [4, 8].

Особливостям локалізації та розв'язання регіональних етнічних конфліктів в Україні приділяють увагу іноземні дослідники. Л. Донай серед нагальних ризиків відзначає політичний характер проблеми "русинства" на Закарпатті та створення відповідних "урядів Підкарпатської Русі" [17, 69–70]. "Кримській" проблемі приділив увагу Т. Ольшаньські [18] В. Тішков масове повернення кримських татар у Крим розглядав як наслідок тоталітарної агітації їхніх лідерів [12, 11]. Окреслила низку проблем інтеграції кримських татар в український соціум 1990-х років і С. Червона. Крим вона охарактеризувала як зону найбільш активної міграції в Україні [14]. Для розв'язання соціокультурного протистояння в Україні вчені пропонують об'єднати зусилля влади, мовознавців, філософів, правознавців на ґрунті культурного єднання.

Відсутність власної єдиної автокефальної Церкви позбавляє Україну духовних засад національної ідентичності, без яких сформувати розвинену державність важко. О. Шуба звернув увагу на проблему русифікації православ'я в Україні як засіб асиміляції українського етносу [16]. В. Васецький виокремив у суспільній практиці дві домінуючі конфесії – православну та греко-католицьку – між організаційними структурами яких є протистояння [3, 183]. Різними, часто навіть суперечливими, є оцінки діяльності УПЦ КП: від чинника структуризації православного виміру України до чинника розчленування національного православ'я. Конфесійна сфера України є соціокультурним конфліктним

потенціалом. Потенційно конфліктогенними є державно-церковні, насичені викликами і загрозами, міжцерковні та внутрішньоцерковні відносини. Саме життя ставить перед нами завданням усунення зовнішнього втручання та внутрішніх загроз, передусім міжцерковних конфліктів. Суперництво за заповнення духовного вакууму веде низка релігійних організацій і церков, передусім, УПЦ (МП), УАПЦ, УГКЦ, УПЦ КП. Серед помітних зовнішніх викликів соціокультурній сфері – спроби Румунської православної церкви канонічно підпорядкувати собі приходи Чернівецької та Одеської областей, миряни яких значною частиною є етнічними румунами та молдаванами, а також старообрядські громади [10, 17]. 50,7 % священиків РКЦ є іноземцями. Це ставить перед державою питання про забезпечення її національного характеру. Серед актуальних завдань, які стоять перед державою у внутрішньополітичній сфері, одним з пріоритетів конфесійної політики є припинення політизації релігійних організацій. Наголосимо, що православна еклеозіологія побудована на положенні, що єдиною святою, соборною і апостольською церквою є лише православна. Інші церкви, деномінації та секти не є церквами, а все "інославіє" розглядається нею як єресь, або розкол. Православні богослови вважають, що проблема екуменізму – розкол, а відновлення єдності відбудеться лише за умови повернення у лоно православної церкви. УПЦ (МП), УПЦ КП, УАПЦ та УГКЦ не є окремими суб'єктами екуменічного руху, хоча в останньої простежується екуменічна орієнтація. Церква є потужним чинником самоідентифікації суспільства і складовою соціокультурної сфери. Функції церкви у громадянському суспільстві – збереження цілісності соціокультурної системи, зокрема через запобігання дезінтеграції суспільства внаслідок повстань, громадянських війн, протистоянь [13, 386].

На теренах України споконвічно поряд з титульним етносом проживали різні національні меншини. На час відновлення української державності існували багатовікові традиції конструктивної соціокультурної, міжетнічної та міжконфесійної взаємодії. На думку окремих дослідників, расизм, ксенофобія, етнічна нетерпимість не властиві українцям на генетичному рівні, що обумовлено, передусім, моральними традиціями православ'я. З іншого боку, в СРСР Україна зазнала впливу курсу на асиміляцію усіх неросійських народів. Практики так званої зворотної дискримінації та інституювання відмінностей призвели не до очікуваного мирного співіснування культур, а до загострення суперечностей між різними культурними групами. Етнокультурний чинник посів провідну позицію серед потенційно конфліктогенних складових внутрішньої політики держави. Цікавим є перманентний розвиток ситуативних фобій. Наявна символічна дистанція з полюсами етнічна (конфесійна, регіональна) толерантність/нетерпимість, яка завжди має відбиток на індивідуально-особистому та регіональному рівні.

Причинно-наслідкова зумовленість та взаємоузгодженість (корельованість) конфліктного потенціалу соціокультурних потреб (запитів) мешканців України зумовлює потребу наблизити державно-управлінський вплив до нових соціокультурних викликів і загроз. Заходи діагностики, моніторингу, локалізації, розв'язання конфліктних вимірів соціокультурної сфери посилять адекватність політики держави у цій сфері.

Література:

1. Аклаев А. Р. Этнополитическая конфликтология: Анализ и менеджмент / А. Р. Аклаев. – М. : Дело, 2005. – 472 с.
2. Бебик В. М. Політична культура сучасної молоді / В. М. Бебик, М. Ф. Головатий, В. А. Ребкало. – К. : А.Л.Д., 1996. – 112 с.
3. Васецький В. Ю. Тенденції розвитку правової системи України в напрямі її гуманізації / В. Ю. Васецький // Проблеми реалізації прав і свобод людини та громадянина в Україні : монографія / [За ред. Н. М. Оніщенко, О. В. Зайчука]. – К. : Юридична думка, 2007. – С. 166–189.
4. Вознюк П. Ф. Консенсус як принцип демократії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук : спец. 23.00.01 "Теорія та історія політичної науки" / П. Ф. Вознюк ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2004. – 14 с.
5. Задорожна М. І. Гуманізація суспільної свідомості (державно-управлінський аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з держ. упр. : спец. 25.00.01 "Теорія та історія державного управління" / М. І. Задорожна ; Львівський регіональний інститут державного управління НАДУ. – Львів, 2008. – 23 с.
6. Згуровский М. З. Исследование социальных процессов на основе методологии системного анализа / М. З. Згуровский, А. В. Доброногов, Т. Н. Померанцева. – К. : Наукова думка, 1997. – 223 с.
7. Куц Ю. О. Етнонаціональні державотворчі процеси в Україні (управлінський аспект) : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра наук з держ. упр. : спец. 25.00.01 "Теорія та історія державного управління" / Ю. О. Куц ; ХРІДУ НАДУ. – Харків, 2005. – 409 с.
8. Котигоренко В. Етнічні конфлікти і протистояння в сучасній Україні: політологічний концепт / В. Котигоренко. – К. : Світогляд, 2004. – 722 с.
9. Мисів Л. Теоретико-методологічні підходи до вивчення проблем державного управління формуванням та розвитком духовних цінностей українського суспільства / Л. Мисів // Актуальні проблеми державно-

го управління : збірник наукових праць Дніпропетровського регіонального інституту державного управління НАДУ. – Дніпропетровськ : ДРІДУ, 2006. – Вип. 3 (25). – С. 50–57.

10. Реєнт О. П. Соборність та проблеми специфіки регіонів України: теоретико-методологічні засади / О. П. Реєнт // Проблеми історії України XIX – початку XX ст. – К. : Інститут історії України НАН України, 2006. – Вип. XII. – С. 8–19.

11. Саати Т. Л. Математические модели конфликтных ситуаций / Т. Л. Саати ; [пер. с англ. В. Н. Веселова и Г. Б. Рубальського ; под ред. И. А. Ушакова]. – М. : Советское радио, 1977. – 304 с.

12. Тишков В. А. Вынужденные миграции (комментарий к Программе действий) / Тишков В. А. // Вынужденные мигранты: интеграция и возвращение / [отв. ред. В. А. Тишков]. – М. : Институт этнологии и антропологии РАН, 1997. – С. 7–14.

13. Уайт Л. А. Государство – Церковь: его формы и функции / Л. А. Уайт // Кравченко А. И. Общество: статика и динамика : учебное пособие для вузов. – М. : Академический проект, Альма-Матер, 2006. – С. 378–389.

14. Червонная С. М. Возвращение и интеграция крымских татар в Крыму: 1990-е годы / С. М. Червонная // Вынужденные мигранты: интеграция и возвращение / отв. ред. В. А. Тишков. – М. : Институт этнологии и антропологии РАН, 1997. – С. 145–182.

15. Чілачава Р. Деякі аспекти реалізації державної політики у сфері міжнаціональних відносин України / Р. Чілачава, Т. Пилипенко // Міжнаціональні відносини і національні меншини України / [упор.: Р. Ш. Чілачава, Т. І. Пилипенко ; за ред. Р. Чілачави]. – К. : Гол. спеціалізована ред. літ. мовами національних меншин, 2004. – С. 160–184.

16. Шуба О. В. Релігія в етнонаціональному розвитку України (політологічний аналіз) / О. В. Шуба. – К. : Криниця, 1999. – 324 с.

17. Donaj Ł. Polityka bezpieczeństwa niepodległej Ukrainy. 1991–2004 / Ł. Donaj. – Łodź : Wyższa szkoła studiow międzynarodowych w Łodźi, 2005. – S. 69–70.

18. Olszański T. A. Ukraine / T. A. Olszański // New Europe. The impact of the First Decade. – Vol.2. Variations on the Pattern / Edited by T.Rakowska-Harmstone and P.Dutkiewicz with the assistance of A.Orzelska. – Warsaw : Institute of political Studies polish Academy of Sciences, Collegium Civitas Press, 2006. – P. 487–522.

УДК 168.522

Романчишин Василь Григорович,
директор Комунального вищого навчального закладу "Київське обласне училище культури і мистецтв",
Заслужений діяч мистецтв України

У ПОШУКАХ МЕТАТЕОРІЇ ЦІННІСНИХ ОСНОВ КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ СУБ'ЄКТА

У статті йдеться про пошук метатеорії ціннісних основ культуротворчої активності суб'єкта у дослідженнях українських вчених кінця XX століття. Цей процес аналізується через проекцію на розвиток гуманітарної науки в Україні в минулі часи як основи становлення культурологічного вчення незалежної української держави .

Ключові слова: *культуротворчість, гуманітарна наука, естетика, мистецтво, художня творчість, XX століття.*

The article deals with the efforts of Ukrainian scholars of the end of twentieth century to veach a valuable subject of object theory foundations of subject culture activity. This process is analyzed through a projection on the development of humanities in Ukraine in past as a basis for development of cultural teachings of the independent Ukrainian state.

Keywords: *cultural creativity, humanities, aesthetics, art, artistic creation, the twentieth century.*

Наприкінці XX століття українська наукова думка зосереджується не лише на спробах відійти від сталих теоретичних концепцій, які складали основу гуманітарних знань радянського періоду. Їх інтерпретація набуває цілеспрямованих значень, в яких простежується намагання переосмислити накопичений досвід в інших проекціях, головними в яких є поняття "людини", через яке суб'єкт оцінює своє призначення в світі.

Найбільш повно цю тенденцію віддзеркалювали мистецтвознавство та естетика, які, майже у змагальному режимі, шукали відповідь на питання: як саме через людську чуттєвість відбувається процес формування ціннісних основ культуротворчої активності суб'єкта.

© Романчишин В. Г., 2012

Перш ніж перейти до конкретних аналізів наукових досліджень визначеного періоду, потрібно уточнити предметний зміст цих форм наукового знання, тобто кут зору, під яким кожна з них узагальнює інформацію.

Ціннісна значущість її для людини, суб'єкта – це естетика, так вважає Ю. Борєв. Саме у таких значеннях вона тлумачить і закони самого мистецтва [2, 4–9]. Мистецтвознавство як наука на рівні предмета розділяється на загальне й часткове.

Часткове складається з "системи знань" про окремі види мистецтва – літературознавство, театрознавство, музикознавство, кінознавство та ін. Кожна з цих сфер знання має відносно самостійний характер, але, водночас, входить як складова частина у загальне. Предмет мистецтвознавства розглядається також як єдність трьох частин: історії мистецтва, теорії мистецтва, художньої критики.

Історія мистецтвознавства і естетики з точки зору предмету дозволяє зробити ще один висновок: змагальність між ними та суперництво завжди зникали, коли виникала необхідність у оцінках здобутого художнього досвіду. Як приклад можна навести трактат Н. Буало "Поетичне мистецтво". З глибокою повагою ставлячись до творчості Мольєра та Расіна, він намагався не лише осмислити, але й оцінити досвід, набутий ними. Для цього Буало використовує засоби дискусії, порівнюючи зразки "нового мистецтва" з давньоримськими, старими. Він утверджував їх довершеність, наголошуючи на необхідності послідовного наслідування ним. Опонентом Н. Буало виступав теоретик мистецтва Б. Ш. Перро – пристрасний прибічник літератури і мистецтва XVII ст., який намагався довести переваги "нового" мистецтва. У своїх мистецтвознавчих аналізах Н. Буало намагався не обмежуватися описами технологій, а ставив питання ширше: оцінював проблему традицій та новаторства з точки зору прогресу у мистецтві, який уособлює образну "правдоподібність" та "правду" художнього висловлювання, що виводило його міркування у площину естетики, тобто ціннісної значущості літературного продукту для тих, хто його сприймає.

Ставлення до естетики і мистецтвознавства як наук, що обов'язково повинні взаємодіяти в оцінках мистецьких явищ, стало світоглядним підґрунтям німецьких просвітителів Іоганна Вінкельмана (1717–1768 рр.) та Готхольда Ефраїма Лессінга (1729–1781 рр.).

І. Вінкельман намагався розвинути у своїх сучасників інтерес до класичного мистецтва, а через нього і до теорії мистецтва взагалі. Засобом, яким він вирішував це завдання, стала літературно-художня критика. Її принципи дозволяли методом аналогії та порівняльного аналізу простежити етапи розвитку античного мистецтва та охарактеризувати цей процес за допомогою естетичних модифікацій трагічного. На думку І. Вінкельмана, архаїчне мистецтво пройшло чотири ступені розвитку – архаїчне, піднесене, прекрасне, еклектичне – і ці ступені виявляють своєрідний рівень трагічного, драматичного та страждання.

Вінкельман настільки високо оцінює мистецтво античності, що воно має для нього "смак першоджерела", а звідси постійний заклик до наслідування. Як своєрідна молитва звучать слова теоретика: "Єдиний шлях для нас зробитися великими і, якщо можливо, навіть незрівнянними – це наслідування древніх" [4, 86]. Продовжуючи цю думку, І. Вінкельман згадує позицію своїх попередників, які оцінювали спадщину Гомера і "вміння" розуміти його, яке вже потім породжує здатність ним захоплюватися. Такий принцип, згідно з І. Вінкельманом, повинен пронизувати наше ставлення до мистецтва греків. Дослідник вводить оціночне поняття "норма" і вживає його стосовно саме мистецтва, передусім, мистецтва старовини, уточнюючи його зміст естетичними категоріями – краса, прекрасне, виразне, ідеальне.

Опонентом І. Вінкельмана виступив Г. Е. Лессінг. Полемізуючи з І. Вінкельманом, він, залишаючись в межах естетико-мистецтвознавчого підходу, дещо змінює об'єм і спрямованість аналізу за рахунок активного теоретичного опрацювання поняття "вид мистецтва" і з'ясування меж між, зокрема, живописом та поезією. Свідченням саме естетико-мистецтвознавчого підходу до проблематики як "чистої" естетики, так і "чистого" мистецтвознавства можуть слугувати книги Лессінга "Лаокоон" та "Гамбурзька драматургія".

Безперечним надбанням позиції Лессінга може бути розуміння ним принципової зміни природи мистецтва, його призначення і соціальних можливостей в умовах XVIII століття. Підтверджує це наступний фрагмент з роботи "Лаокоон": "Мистецтво в новітній час значно розширило свої межі. Воно наслідує зараз, як прийнято говорити, усю видиму природу, в якій краса займає лише незначну частину. Істина і виразність є його головним законом, і також як сама природа часто приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник повинен підкорятися її ведучому споглядання й не намагатися втілити її в більшій мірі, ніж це дозволяє правда і виразність" [15, 396].

Таким чином, істина для Лессінга є ціннісним критерієм виправдання художньої творчості, її актуальності та соціальної дієздатності. Акцентуючи увагу на театральному мистецтві як найдемок-

ратичнішому жанрі, він проводить думку про те, що таку функцію театр здатен виконувати за наявності в ньому естетичних якостей.

Для Вільгельма Гумбольдта (1767–1835 рр.) істинним є ідеал, і щоб довести його важливість для художньої творчості, він спирається на естетику та мистецтвознавство.

Отже, в традиціях західноєвропейського мистецтвознавства залучати в якості оціночних естетичні категорії. Їх використовували як такі, що дозволяли узагальнювати, так би мовити, культурологічні смисли досягнення мистецької практики, що сприяло формуванню мистецької теорії як засобу фіксації значущості та цінності мистецьких досягнень для суспільства.

Ця тенденція знайшла своє продовження у XIX столітті, але своє цілісне обґрунтування вона знайшла у наукових працях першої половини XX століття.

Спроба визначити предметну специфіку естетики і мистецтвознавства складає основу концепції Макса Дессуара (1867–1947 рр.) – німецького філософа, естетика, психолога, засновника школи "Естетика і загальне мистецтвознавство". Широке визнання здобули його праці "Естетика і загальне мистецтвознавство" (1906 р.), "Об'єктивізм в естетиці" (1910 р.), "Систематика і історія мистецтв" (1914 р.) та ін. Оцінюючи теоретичний наробок М. Дессуара, М. Каган зазначає: "На початку XX ст. у Німеччині був заснований існуючий до сьогодні "Журнал з естетики и загального мистецтвознавства", сама назва якого, як і однойменної капітальної праці засновника журналу М. Дессуара говорили про те, що естетичне й художнє – самостійні, але нерозривно взаємопов'язані явища" [12, 39].

Отже, позиція М.Дессуара полягала в тому, що він, визнавши естетику як явище значно ширше, ніж мистецтвознавство, а "естетичне" ширше, ніж "художнє", пропонував зосередити увагу на дослідженні кожної із сфер, на виявленні структури й специфічних якостей кожної з них. Але разом з тим, вважав корисним не замикатися на цьому, бо предметний зміст естетики та мистецтвознавства має більш глибокий культурологічний підтекст, який яскраво простежується у міждисциплінарних зв'язках з іншими галузями наукових знань: історією, психологією, соціологією і навіть етнологією. Ця ідея була актуальною не тільки для Дессуара. На пошуки загальної теорії підштовхували кардинальні зміни, які відбилися у мистецтві під впливом НТР.

Вони стали об'єктом теоретичних інтересів Вальтера Беньяміна (1892–1940 рр.) – відомого німецького культуролога, філософа, теоретика мистецтва, автора робіт "Походження німецької трагедії" (1925 р.), "Твір мистецтва в добу його технічної репродукованості" (1936 р.), "Про деякі мотиви у Бодлера" (1939 р.).

У своїх працях дослідник особливу увагу приділяє новим видам кіно- та фотомистецтва, пояснюючи їх появу втручанням у художні процеси економічних факторів.

Вальтер Беньямін вважав, що нові види мистецтв обумовили формування "поетики нового бачення", що сприяло демократизації мистецтва та його активному входженню у широкі народні прошарки. Тобто, мистецтво набуває якостей активної політичної сили. А це розмиває закладений у мистецькі твори духовний смисл, що призводить до суб'єктивного волюнтаризму, де естетичне є його інструментом. Отже, мистецтвознавство та естетику поєднує наближеність підходів, завдяки яким вони перетворюються у інтерпретаційні процедури, завдяки яким осучаснюються духовно-смислові концепти, закладені в основу накопиченого ними теоретичного досвіду. Позитивним моментом в цих процедурах є лише те, що вони віддзеркалюють "духовні константи життєвого досвіду", що відкриває шлях до його певної періодизації поза конкретно-історичними контекстами у вигляді актуальних та потенційних форм духовності, які або наближують або віддаляють за засобами свого існування від світу звичайних "пересічних" речей.

Спробою поєднати естетику та мистецтвознавство у єдину теорію є концепція Бернарда Бозанкета (1848–1923 рр.). За обґрунтуванням він звертається до художньо-естетичного досвіду Середньовіччя та раннього Відродження, а точніше тих, хто намагався його відродити. У англійській естетиці і мистецтвознавстві другої половини XIX століття ця течія набула назви прерафаелітів, від лат. "prae" (перед) та імені відомого представника італійського відродження Рафаеля. Ці теоретичні засади формувалися членами товариства "Братство прерафаелітів" (1848–1853 рр.), заснованим поетом і живописцем Д. Россетті. Прерафаелітів (Рвоскін, І. Морріс) цікавило широке коло проблем естетичного смаку, естетичного виховання, поняття "образу", його наочності та ін.

Б. Бозанкет у своїх теоретичних працях– "Історія естетики" (1892 р.), "Лекції з естетики" (1915 р.), "Цінність і доля індивідуума" (1912 р.) – розвиває ці ідеї, пропагуючи в якості еталона досконалості "Божественну комедію" Данте. На його думку, ідеальним мистецтвом можна вважати лише те, що віддзеркалює естетичні якості світової гармонії. Воно повинно демонструвати єдність задоволення, яке викликає його зовнішня форма, та усвідомлення художником необхідності демонструвати своє знання про досконалість.

Отже, його творчість повинна надавати зразкові форми організації суспільного життя в позачуттєвому досвіді. Тож, для нього естетичні та мистецтвознавчі дослідження є теоріями метафізичного рівня, які дозволяють простежити загальну динаміку розвитку людської думки у її абсолютних значеннях.

Західноєвропейський досвід аналізу міжпредметних зв'язків естетики та мистецтвознавства доводить, що він став підґрунтям для пошуку об'єднавчих основ, здатних зорієнтувати бачення творчого процесу як явища, яке знаходиться поза обмеженнями тим предметним змістом, який історично закріплювався за кожною з цих форм наукового знання. Цей досвід також свідчить, що мистецтвознавчі розвідки, як технології дослідження творів, усвідомлювалися як недостатні і не задовольняли потреб у більш глибокому розумінні природи творчої активності суб'єкта, так само, як і естетика не давала відповідних аргументів для адекватних оцінок.

На відміну від європейської, вітчизняна наукова традиція мистецтвознавчо-естетичного аналізу художніх явищ тривалий час знаходилась у полі емпіричного споглядання, і яскраво ілюструє такий висновок одне з висловлювань Т. Шевченка: "Я люблю або, краще сказати, обожнюю все прекрасне як в самій людині, починаючи з її прекрасної зовнішності, так само, якщо не більше, і піднесений, витончений витвір розуму й рук людини" [20, 17].

Оцінюючи сучасний стан мистецтвознавчої теорії та спроби будувати на її основі певні естетичні концепції, Шевченко критично оцінює наукову творчість Кароля Лібельта (1807–1875 рр.) – польського філософа, естетика, літературного критика. На думку Шевченка, "якби ці аморфні вчені естетики, ці хірурги прекрасного, замість теорії писали історію витончених мистецтв, тут була би реальна користь. Вазарі переживе цілі легіони Лібельтів" [20, 18].

Тарас Шевченко розумів значення історії мистецтва як підґрунтя для формування нових мистецтвознавчих теорій. Він цінував не лише ті періоди, які засвідчували надбання реалістичного мистецтва, але й тих митців, творчість яких відбиває високі гуманістичні ідеали. У мистецтвознавчих коментарях до повісті "Варнак" окреслюється коло інтересів поета, які відбилися як в тексті, так і в змістовному підтексті його творів: "…любив читати, і в особливості італійських поетів: Боккаціо, Аріосто, Тассо. "Божествену комедію" він напам'ять читав" [22, 447].

З великою зацікавленістю Т. Шевченко ставився до суміжних із літературою видів мистецтва – музики, живопису, театру. Він не вважав доцільним властиву багатьом митцям замкненість у своєму мистецтві, у проблемах тільки тої творчості, з якою пов'язаний сам митець. У щоденниках, листах, статтях Шевченка вражає панорама імен, які з того чи іншого приводу залучені у контекст його роздумів. Серед них і К. Брюллов, і М. Глінка, і А. Венеціанов, і А. Драгомижський, і М. Вієльгорський, і Д. Ленський, і В. Штернберг, і А. Вьєтан, і Д. Давидов і багато-багато інших. Отже, Шевченко ніколи не був осторонь мистецького життя у найширшому розумінні цього слова. Тому поєднання в його позиції естетичного і мистецтвознавчого підходів відбувалося природно, як у людини-митця, що знаходилася у постійному творчому пошуку. І реалізація творчих задумів сприймалася ним як невід'ємна від законів функціонування мистецтва, його суспільного призначення.

Зрозуміло, що у митців, які намагалися осмислити чи узагальнити свої бачення у площині художньої діяльності, специфічні завдання і можливості. Те, що Шевченкові-митцю треба було зробити в теорії, він зробив блискуче, зосередившись на тих проблемах, які логічно "витікали" з творчої практики, а саме: реалістичної спрямованості творчості, яку він бачив у ідеалах народної правди. Вона для нього є поєднанням життєвого й художнього вимірів, ідеалом прекрасного. "Однією з найважливіших заслуг Шевченка перед історією української культури є те, що в його творчості був зроблений рішучий крок на шляху обґрунтування естетичної повноцінності живої народної мови як підґрунтя мови літературної. Цей свідомий крок і примусив його віддати перевагу перу перед пензлем і позиції перед живописом" [22, 447].

В силу історичних обставин відсутності політичної незалежності українських земель, мистецтвознавча теорія та естетика тривалий час знаходилася під впливом критики, історичних літературознавчих та філософських концепцій, в межах яких напрацьовувався й власний досвід. Він почав заявляти про себе самостійно на початку XX століття спробами відтворити українську мистецьку історію.

За предметом дослідження це переважно праці, присвячені окремим персоналіям або розвитку окремих жанрів. Характерною рисою цих робіт є описовість та відповідна ідеологічна забарвленість, яка частково починає зникати наприкінці 70-х – у 80-ті роки XX століття.

Звертає також увагу й відсутність ґрунтовних теоретичних праць. Винятком можна вважати окремі дослідження з музикознавства та театрознавства. Спроби розглядати мистецькі проблеми у філософсько-естетичних проекціях або інших формах наукових знань були перервані у 30-ті роки XX століття сталінськими репресіями.

Аналогічна ситуація спостерігалася й в естетиці. Як зазначає Л. Мізіна, у таких дослідженнях панували майже до 80-х років XX століття формалізм та вульгарний матеріалізм [18, 22–23].

Предметну замкненість, якою характеризується розвиток гуманітарних наук у 70–80-х роках XX століття, частково знімала потреба надати їм практичної значущості через теорію виховання. Ідеал всебічно та гармонійно розвинутої особистості вимагав залучення всіх здобутих гуманітарних знань. Він також передбачав, що виховний процес є багатоскладовим утворенням, яке забезпечує цілісність впливів на особистість, а тому повинен віддзеркалювати всю повноту суспільних зв'язків: трудових, політичних, моральних тощо.

У 70-ті роки XX століття в радянській теорії виховання зростає вага питань, пов'язаних з висвітленням ключової ролі в ньому естетичного компонента. Уже давно слід покінчити з таким підходом до естетичного виховання, коли його трактували як додаток до професійної освіти людини, щось на зразок завершального шліфування "естетичними засобами робітника, інженера, вченого для надання їм "культурного лоску"".

Естетичне виховання своїми кінцевими наслідками сягає далеко за межі суто культурно-освітніх цілей, бо воно найтіснішим чином пов'язане з формуванням світогляду людей, з їх поглядами, соціальними і моральними орієнтаціями, а значить з їх практичною діяльністю в будь-якій галузі матеріального і духовного виробництва", – так пояснює їх актуальність М. Гончаренко [5, 5].

У 70-ті роки XX століття формується розуміння естетичного виховання як системи, спрямованої на розвиток творчих здібностей та творчої активності особистості, формування її загальної естетичної культури як підґрунтя аксіологічної спроможності суб'єкта відповідати за результати своєї діяльності, закладених у цю систему можливостей комплексного впливу через таки її елементи, як середовище спілкування, освіта та просвітництво, мистецтво [19; 8].

Проте, на початку 80-х років XX століття проекції дещо змінюються. Мистецтво в системі естетичного виховання постає як інтегруючий елемент. Незважаючи на жанрову диференціацію, воно є естетично цілісним у своєму виховному впливі.

Появу нових підходів обумовили результати міжнародних естетичних конгресів 1972, 1976 років, які проходили під гаслами "Естетика, мистецтво та умови людського існування", "Естетика, повсякденне життя та мистецтво".

Слід визнати, що в межах марксистської методології було зроблено чимало плідного для з'ясування естетичної природи мистецтва. Естетика в межах єдиної методології стала значно ширше включати у орбіту своїх інтересів історію світової культури, історію мистецтва, живу мистецьку практику, мистецтвознавчий ресурс. Але його обмеженість методологією соціалістичного реалізму стримувала розвиток теорії і не давала пошукового простору. Саме втручання естетики у мистецтвознавство у 50-ті роки XX століття зміцнило позиції останнього й спонукало дослідницьку думку до узагальненого сприймання видів мистецтва, висунувши такі перспективні ідеї, як синтез мистецтв та видова співтворчість мистецтв.

Методологічний інтерес мистецтвознавства до естетики в цей період посилювала й загальна ситуація, яка склалася в розвитку радянської культури: з одного боку, намагання обґрунтувати політичну доцільність "соціального способу життя" радянської людини в узагальнених характеристиках його привабливості, з іншого – на практиці, внутрішній супротив, який видавало прагнення персоналізувати позиції, що переконливо підтверджує намагання зберегти національну самобутність підходів до інтерпретації певних подій, історичних фактів, психологічних особливостей характерів. Особливо яскраво ця тенденція простежується у радянському кіно: фільми Т. Абуладзе "Мольба", А. Тарковського "Андрій Рубльов", Г. Кохана "Ярослав Мудрий", Ю. Іллєнка "Княгиня Ольга", кожний з яких – під загальним поняттям "радянське кіно" – виявляв самобутній художній світ. Національна самобутність літературних творів М. Стельмаха, Н. Думбадзе, П. Загребельного, Е. Межелайтіса, Ч. Амірeджибі, В. Распутіна, Ю. Бондарєва та багатьох-багатьох інших створювала неперeсічну художню площину. Така самобутність мистецьких пошуків надавала і теоретикам "інформацію для роздумів".

Національна своєрідність мистецтва, як надзвичайно широке і містке поняття, охоплює не тільки об'єктивний, а й суб'єктивний момент в естетичному пізнанні митцем сучасного життя й історичного минулого свого народу; воно визначається сумою об'єктивних факторів соціально-економічного, соціально-політичного, побутово-етнографічного і кліматично-природного розвитку нації, які знаходять своє яскраве втілення в її національній психології, національних традиціях, звичаях, усній народній творчості" [21, 18].

Мистецтво як уособлення загальних рис художньої культури – ідея, яка виводила на необхідність використання в аналізі його предметного змісту комплексного підходу на основі вивчення естетичних механізмів, що забезпечують функціонування художньої творчості в культурному середовищі.

Відзначимо деякі з робіт, які в межах 70–90-х рр. XX століття зіграли важливу роль у виявленні теоретичних засад естетико-мистецтвознавчого підходу [1; 6; 7; 9; 13; 17].

При всій самостійності розмірковувань щодо природи мистецтва, представлених в роботах зазначених авторів можна визначити спільні підходи. Найбільш типовою є позиція, обґрунтована у 80-ті роки відомим російським естетиком М. Афасіжевим. Він спробував існуючі точки зору, специфічні підходи інтерпретувати як принципи, спираючись на вже існуючі системоутворюючі принципи, що мають системоутворюючий характер. У такому підході принциповим є розуміння "системи" її структурних елементів.

Підсумовуючи різні визначення поняття "системи", які найбільш поширені у відповідній літературі [11], можна стверджувати, що система – це цілісний комплекс взаємозв'язаних елементів, – це найбільш поширене визначення. Друге визначення підкреслює значення системи як єдності із середовищем. Дослідники обов'язково структурують систему, визначаючи підпорядкованість елементів, які, в свою чергу, виступають як системи більш низького рівня.

Спираючись на ці формалізовані структури, М. Афасіжев, водночас, констатує обмеженість цих підходів, які не враховують "один важливий момент характеристики будь-якої системи – її розвиток внаслідок функціонування у тому чи іншому середовищі і в процесі взаємодії з іншими системами як вищого, так і нижчого порядку" [1, 5]. Це дало змогу М. Афасіжеву визначити у їхньому видовому й жанровому розмаїтті як складну систему "взаємообумовлених підсистем, які знаходяться у діалектичній взаємодії між собою, з одного боку, і з різними суспільними системами – з іншого" [1, 5].

Картину цієї взаємодії М. Афасіжев пропонує аналізувати через три зрізи: 1) вертикальний, 2) горизонтальний, 3) часовий.

Вертикальний зріз, на думку М. Афасіжева, виявляє складну систему, "провідною самостійною одиницею якої виступає твір мистецтва", а твір вже є системою для "підсистем – образів, сюжету, композиції, стильових особливостей". Щодо останніх, то їх також можна диференціювати на більш часткові ознаки: "матеріал, ідейне значення, мовні особливості, зображально-виражальні характеристики, еволюція образу і т. ін.".

Горизонтальний зріз наголошує на видовій системі мистецтва – літературі, живопису, музики, архітектури, кіномистецтва й т. ін. А вже, спираючись на видову систему, можна, стверджує М. Афасіжев, визначити їх підсистему: література, наприклад, складається із родів (проза, поезія, драматургія). У свою чергу, рід поділяється на класи (роман, повість, оповідання), а класи – на жанри (роман історичний, авантюрний, психологічний, сентиментальний). Якщо кожний рід в межах кожного виду мистецтва проанатомувати таким чином, то складається, як можна собі уявити, доволі складна й багатоаспектна структура.

Водночас, на думку М. Афасіжева, на горизонтальному зрізі "мистецтво тієї чи іншої країни або нації в його видовій чи жанровій багатозначності взаємодіє з мистецтвом іншої країни чи нації.

Таким чином, перед нами відкривається широка картина взаємодії творів мистецтва, його видів національних мистецтв, а, як наслідок, можливість розгляду мистецтва як єдиної системи певної епохи" [1, 6].

Часовий зріз, як вважає теоретик, свідчить, що вся система не функціонує у "вакуумі", а "є підсистемою суспільства певної епохи" і залежить від різних суспільних систем і структур, характеру і рівня суспільного виробництва й активно взаємодіє з іншими формами суспільної свідомості – наукою, політикою, етикою, релігією та ін." [1, 6]

Підхід, запропонований М. Афасіжевим, має підсумовуючий, об'єднуючий характер, в межах якого знаходять свій рівень майже усі специфічні ознаки мистецтва. Водночас, у такому зкондесованому вигляді стає наочним, наскільки мистецтво є складним феноменом. На його думку, усі системи й підсистеми суспільства "знаходяться у постійному динамічному русі", а тому "життя мистецтва є досить складним. Тому його слід розглядати, "по-перше, в системі суспільства, по-друге, як процес художньої творчості, що протікає у часі і сприйняття продуктів творчості членами суспільства або публікою" [1, 6].

Нові горизонти естетика відкривала шляхом залучення методологій, які складалися в межах теорії культури, яка активно розвивається у 70–80-ті роки XX століття. Вони були досить різними: культуру вивчали у аксіологічному, семіотичному, комунікативному, діяльнісному підходах. Культурологія приваблювала до себе увагу представників естетики можливостями інтегративних та всебічних характеристик.

Саме у такий інтегральний спосіб намагаються розглядати мистецтво автори колективної монографії "Искусство в мире духовной культуры". Використаний ними системний підхід дозволив розглянути мистецтво в якості духовно-практичного явища культури у конкретних в'язках з емпіричними формами людського буття, практичної свідомості [10, 4–7].

Як узагальнена характеристика творчої практики розглядається культура художника в іншій колективній монографії з аналогічною назвою. Автори, декларуючи свою мету, накреслюють через коло проблем, "яке місце займає мистецтво в системі культури, які соціальні функції виконували ху-

дожники в історії людства, як співвідносяться та взаємовизначають одна одну естетична, світоглядна, політична, моральна пізнавальна культура художника, які світоглядні механізми і детермінанти творчого процесу, в чому виявляє себе культурно-історична складова художньої творчості, як в її межах співвідносяться уява, натхнення, талант, майстерність" [16, 23].

В межах системного підходу, які надавала теорія культури, активно розроблявся протягом кількох десятиліть функціональний підхід до мистецтва: С. Безклубенко, В. Ванслов, М. Каган, О. Лановенко, В. Толстих. Значний внесок зробили ті автори, які вивчали ступінь активності виливу мистецтва на формування особистості: А. Азархін, А. Канарський, О. Шевченко, Р. Шульга. Перелік напрямків аналізу можна продовжити й, безперечно, розширити, проте, не претендуючи на всеохопленість, відмітимо інше. Ця цілеспрямована робота багатьох теоретиків обумовила той поштовх, який естетика, передусім, українська, переживає у 90-ті роки XX століття. Спонукали до більш глибокого опанування естетичних проблем кризові явища в культурі, які спостерігаються в цей період: занепад кіно та інших видів мистецтва.

Втрачає своє значення духовного вчителя, наставника, совісті народу література. Цей процес занепаду, властивій колись літературі пророчницької функції, спостерігається у більшості країн і з певною тривогою фіксується дослідниками, так само як і вчителями фіксується зміна парадигми інтересів учнів: від літератури до телевізора і комп'ютера. Останні ж ведуть до стереотипізації мислення, позбавляють дитину контакту з непересічним світом конкретного письменника. Можна продовжити перераховувати факти і стає зрозумілим, що масове захоплення поп-музикою не є шляхом до розуміння музики. Процес йде у протилежний бік: "попсове" спотворення смаку вже не дозволить збагнути духовну силу класичної музики.

Техногенні катастрофи, певна розгубленість науки перед і досі непізнаними секретами атомної енергії, повільність освоєння космосу й таке інше змінили як парадигму цінностей, так і спрямованість футурологічних прогнозів. Якщо на межі XIX–XX століть поява автомобіля, літака, численні відкриття в галузі фізичних знань, а пізніше формулювання теорії відносності, опанування і усвідомлення ідеї швидкості викликали до життя футуризм, кубізм, а з ними і ідею запровадження в мистецтво аналітичного методу дослідження, то кінець XX століття відроджує значення гуманітарного знання, яке є запорукою гуманізації людини, усвідомлення нею відповідальності перед людською цивілізацією, її майбутнім.

90-ті роки XX століття посилили роль теорій, здатних узагальнювати та оцінювати процеси, що відбуваються. Однією з них стала концепція Д. Кучерюка, яка полягає в тому, що "своєрідний демократизм всенародної доступності мистецтва, а разом з тим відкритість для суб'єктивних оцінок, виявлення міри власного розуміння чи навіть застосування у відповідності з тим розумінням роблять мистецтво незахищеним від довільних репрезентацій, вносячи тим самим елемент позаестетичних пристрастей, а нерідко і трагічних ситуацій" [14, 108].

Щоб виправити ситуацію, він пропонує ширше залучати оціночну спроможність естетичної науки. Вона також дозволить зняти суперечності, які виникли між науками, що вивчають мистецтво.

Д. Кучерюк систематизує їх таким чином: 1) наука і методи аналізу, які породжені необхідністю досліджень у сфері художньої культури (історія і теорія мистецтва, поетика, художня критика, естетика; 2) науки, які утворюються на стику різних методологій (психологія семіотика, соціологія, фольклористика, історія); 3) науки природничо-технічної чи біологічної орієнтації (теорія інформації, голографія, біоніка, психофізіологічні експерименти, космологія, медицина. Така чисельність наук "розмиває" предметний зміст мистецької практики, і запобігти цьому дозволяє естетика, яка, за слушним зауваженням Д. Кучерюка, "спочатку внутрішньо, а з часом і в своєму термінологічному визначенні еволюціонувала до рівня системотворчої філософської дисципліни, здатної акумулювати в собі різні методи і підходи в аналізі будь-яких проявів, що характеризують специфіку мистецтва" [14, 111]. На підґрунті такого підходу Д. Кучерюк формує поняття "метатеорії". Естетика входить до числа наук про мистецтво, вона так чи інакше пов'язана з ними, оскільки, поза власне естетичним аналізом, виконує інтегративну функцію накопичення синтетичного знання про мистецтво. Ця її філософсько-методологічна здатність бути своєрідною метатеорією мистецтва формувалася поступово. Процес не завершений і досі [14, 110]. але перспективний, бо дозволяє систематизувати види мистецтва, збагатити їх понятійно-категоріальний апарат.

Ще одна концепція, варта уваги, викладена в роботах, пов'язаних з ім'ям М. Бровка: "Активність мистецтва в культурно-історичному процесі" (1995 р.) та "Мистецтво як естетичний феномен" (1999 р.). Проаналізувавши попередній досвід естетичного аналізу мистецтва, він виокремив "активність" як поняття із значним людиномірним потенціалом і продемонстрував його можливості у: поглибленні уявлень про специфіку мистецької діяльності, її функціональність; з'ясуванні самобутності

створення й сприймання мистецького твору та ін. Таке детальне опрацювання "активності" робить переконливими висновки автора: "...детермінантами активності мистецтва, що насамперед відображають внутрішньо сутнісні, інтеріорні механізми його дієвості є, по-перше, естетичні способи взаємодії суб'єкта і об'єкта, і по-друге, предмет мистецтва, котрий набуває відповідних ознак у процесі соціально-практичного розвитку мистецтва" [3, 99].

М. Бровко у визначенні природи активності мистецтва надзвичайної ваги надає предмету мистецтва. Як це не дивно, але поняття "предмет мистецтва" ще й досі залишається слабким місцем теорії мистецтва. Відповідна література коливається, як правило, між позицією Льва Толстого, який у статті "Що таке мистецтво?" наголошував на предметі мистецтва як засобі передачі почуттів, і позицією Максима Горького, для якого мистецтво це людинознавство. У дискусійній і теоретично остаточно не обґрунтованій проблемі предмету мистецтва з'ясування специфіки вияву активності мистецтва в контексті його предмету може плідно позначитися і на створенні теоретично переконливої концепції власне предмету мистецтва. Що ж до позиції М. Бровка, то він вважає, що "предмет мистецтва, з одного боку, є необхідною умовою специфікації мистецтва, а з іншого – виводить мистецтво за його власні межі, у сферу соціокультурного буття".

Розробка категорії "активність" дає змогу М. Бровку дещо по-новому використати традиційні складові компоненти аналізу мистецтва, а саме – естетичний ідеал і художній образ, – суттєві і специфічні детермінанти активності. Він пише: "Дія названих детермінант активності мистецтва може розгортатися в інших, зовнішніх по відношенню до самого мистецтва структурах. І хоч естетичний ідеал і художній образ є невід'ємною приналежністю естетичної природи мистецтва, разом з тим, саме завдяки цим двом чинникам стає можливим на повну силу і у відповідності зі своїми сутнісними ознаками здійснювати активний вплив усієї сфери мистецтва на процеси, що відбуваються в соціокультурному середовищі" [3, 99].

Самоцінне значення має і звернення М. Бровка до низки понять, які є суміжними до активності і які, хоча і використовуються сучасною теорією, проте не мають чітких теоретико-наукових меж. Маються на увазі такі поняття як "створення", "змінення", "перетворення", "олюднення", "художня реальність", "художнє перетворення" та ін. Усі ці поняття трансформовані саме у виявлення специфіки художнього мислення, у розкриття самобутності створення, функціонування і впливу – естетичного, морально-психологічного, соціально-політичного мистецького твору на аудиторію.

Слід відзначити, що не лише для позиції М. Бровка властивий посилений інтерес до понятійно-категоріального апарату, спираючись на який доцільно підходити до аналізу художньої діяльності. Це сьогодні досить поширена тенденція, яка чітко простежується в роботах багатьох українських дослідників останнього десятиліття. Крім понять "метатеорія", "активність", яким ми приділили певну увагу, чільне місце займають поняття "інтерсуб'єктивність", "тілесність", "пластичність". Ці поняття, наскільки вже можна судити, набувають концептуального значення як форма ціннісних визначень культуротворчої активності суб'єкта.

Якби ідеї футурологічного, екзистенційного чи психоаналітичного спрямування не були б об'єктом значного інтересу серед інтелігенції 60–70-х років XX століття, то навряд чи з'явилися б твори А. Тарковського ("Сталкер", "Солярис"). Пошуки А. Тарковського не можна відокремити від нових морально-психологічних орієнтирів, пов'язаних з працями З. Фрейда, А. Камю, Ж.-П. Сартра. Наведений нами приклад з творчості Андрія Тарковського не випадковий, бо саме цей кінорежисер не лише був символом саме естетико-філософської орієнтації мистецтва, але й сповідував естецизм в тих моделях, які він набув наприкінці XX століття, а саме – свідоме залучення у кіномову символів, метафор, принципу асоціативного мислення та ін.

Отже, можна стверджувати, що зростання позитивного впливу естетики – загальна тенденція розвитку художньої практики у XX столітті.

Саме естетичні платформи стимулювали чимало художніх напрямків в мистецтві XX століття. Так, інтуїтивістській естетиці ми зобов'язані появі такого неперсічного літературного явища як "новий роман", а естетика феноменологізму не лише сформулювала ідею "артизації" світу, але й продемонструвала у 70-ті роки XX століття значний вплив масових видовищ на психологію глядача.

Література:

1. Афасижев М. Н. Искусство как предмет комплексного исследования / М. Н. Афасижев. – М. : Наука, 1983. – 64 с.

2. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев : 3-е изд. – М. : Политиздат, 1981. – 399 с.

3. Бровко М. М. Мистецтво як естетичний феномен / М. М. Бровко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 1999. – 239 с. – С. 99.

4. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / И. И. Винкельман. – М.-Л. : Academia, 1935. – 688 с. – С. 86.

5. Гончаренко М. В. Проблеми естетичного виховання: нариси теорії / М. В. Гончаренко. – К. : Мистецтво, 1976. – 223 с.

6. Еремеев А. Ф. Границы искусства / А. Ф. Еремеев. – М. : Искусство, 1987. – 319 с.

7. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление / Г. Л. Ермаш. – М. : Искусство, 1982. – 277 с.

8. Естетичне виховання у вищих навчальних закладах. – К. : Вища школа, 1976. – 205 с.

9. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В. П. Иванов. – К. : Наукова думка, 1977. – 252 с.

10. Искусство в мире духовной культуры / отв. ред. Е. Шудря ; рецен. В. Антоненко, В. Горский, В. Передерий. – К. : Наукова думка, 1985. – 240 с. – С. 4–7.

11. Исследования по общей теории системы : сборник. – М. : Прогресс, 1969.

12. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 544 с. – С. 39.

13. Какабадзе З. А. Феномен искусства / З. А. Какабадзе. – Тбилиси : Мецниереба, 1980. – 314 с.

14. Кучерюк Д. Ю. Естетика як метатеорія мистецтва / Д. Ю. Кучерюк // Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко ; за заг. ред. Л. Т.Левчук. – К. : Вища шк., 2000. – 399 с.

15. Лессинг Г.-Э. Избранные произведения / Г.-Э. Лессинг. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1953. – 639 с. – С. 396.

16. Мазепа В. И. Культура художника / В. И. Мазепа, В. П. Михалев, А. В. Азархин. – К. : Мистецтво, 1988. – 332 с.

17. Малахов В. А. Искусство и человеческие мироотношения / В. А. Малахов. –К. : Наукова думка, 1988. – 211 с.

18. Мізіна Л. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва: сучасне бачення / Л. Б. Мізіна. – Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2006. – 200 с.

19. Передерий В. Ф. Место и роль эстетического воспитания в системе коммунистического воспитания личности / В. Ф. Передерий. – М. : Знание, 1975. – 30 с.

20. Українські письменники про літературу та мову / Упоряд. І. Іванисенко, М. Коцюбинська. – К. : Рад. школа, 1961. – 463 с.

21. Художня культура і суспільний прогрес. – К. : Мистецтво, 1983. – 156 с. – С. 18.

22. Шевченко Т. Г. Варнак. Коментарі / Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 6-ти тт. – К., 1964. – Т. 3. – С. 447.

УДК 008.001.2

Тимошенко Максим Олегович,
президент Міжнародної суспільно-патріотичної
фундації "Дні України"

ГУМАНІТАРНИЙ ДОСВІД КУЛЬТУРИ ЯК ПРЕДМЕТ СИСТЕМОЛОГІЧНОГО ВИВЧЕННЯ

У статті пропонується підхід до явища гуманітарної культури з боку його системних якостей. В опорі на ціннісно-смислові тенденції гуманітарної культури визначається її негентропійне призначення.

Ключові слова: *системний підхід, системологія, гуманітарна система, ноосферний гуманізм, гуманітарна негентропія.*

In the article an approach to the humanities phenomenon from sides of it system qualities is proposed. Nonentropic destination of humanity culture is defined basing on its value-semantic tendencies.

Keywords: *system approach, systemology, humanity system, noospheric humanism, humanity nonentropy.*

Актуальність теми даної статі та запропонованих у ній підходів зумовлена необхідністю спроектувати теоретичні досягнення системології в галузь культурологічних спостережень та завдань, підсилити, таким чином, значення системного підходу у культурології, виявити його нові якісні можливості.

Системний підхід у культурології, як вказує Ю. Осокін [14, 426–428], спрямований на інтеграцію дослідного матеріалу, накопиченого різними областями гуманітарного знання, які займаються вивченням культури (філософія культури, теорія культури, мистецтвознавство, психологія культури, соціологія культури, історія культури тощо), і реалізує прагнення до аналізу культури в парадигмі, що задається теорією систем. В межах системного підходу культура розглядається як система, що склада-

© Тимошенко М. О., 2012

ється і функціонує у взаємодії об'єктивної і суб'єктивної форм, раціональної й емоційно-чуттєвої її складових, культурно-інноваційних механізмів і властивих культурі способів забезпечення тотожності до самої себе, процесів розповсюдження (трансляції) і "присвоєння" культурних цінностей та ін.

Метою даної статі постає визначення особливостей гуманітарної системи як системи ноологічного типу, виявлення приналежності української культури, в її сучасному стані, до названого типу.

Складність реалізації системного підходу пояснюється, насамперед, тим, що і культура в цілому, і самі по собі окремі її компоненти (мистецтво, етика, релігія, міфологія, і т.п.) представляють собою системи високої складності (їх характеристики і вивчаються різними областями гуманітарних досліджень, всередині яких, в свою чергу, виникають різні школи зі своїми науковими "домінантами"). У зв'язку з цим одне з найважливіших завдань системного підходу – вироблення системно-цілісного визначення феномена культури, всі інші трактування якого були б окремими випадками цього визначення.

Найважливіший момент, що забезпечує можливість застосування системного підходу – формалізація культурологічного матеріалу. Це означає, що з культурними об'єктами і процесами необхідно зіставити деякі стабільні, незмінні поняття, в силу чого стає можливим виявити взаємини, які існують між цими поняттями, а тим самим розкрити зв'язки, які спостерігаються в предметній дійсності.

Звідси випливає, що системний метод полягає у виявленні необхідного і достатнього набору загальносистемних характеристик, що визначають специфіку даної культури (культурно-історичного періоду) або окремих її елементів та компонентів (що, в свою чергу, представляють собою системний об'єкт), скеровані до інваріантної реконструкції ходу і результатів культурних процесів [9, 427–428].

Енциклопедичний словник Брокгауза і Ефрона пропонує визначення системи як "поєднання однорідного знання в одне ціле", підставою для якого служить одне загальне начало або загальний принцип. "Можливість системи дана у відносинах підпорядкування і поділу понять, необхідність її – у єдності мислення, яке не заспокоюється, поки не підведе різноманітні відомості в різні групи наукового знання, а останнього не об'єднає в цілісній єдиній філософській системі" [17, 90]. Примітною є вказівка на те, що "прототипом системи служать супідрядні поняття, що містяться в обсязі вищого; підпорядкування понять і поділ їх розростається в класифікацію. Від класифікації система відрізняється тим, що має на увазі пізнання предметів, а не довільне поєднання понять на підставі суб'єктивного принципу. Система, як наукова, так і філософська, служить відображенням звичайного порядку; навіть з точки зору критичної філософії, яка вважає всяку закономірність лише продуктом свідомості, система є відображенням об'єктивної дійсності –тільки ця дійсність перенесена у внутрішній світ " [17, 90].

Як відомо, саме слово "система" грецького походження і означає дещо "ціле, складене з частин"; множинність елементів, що знаходяться у відносинах і зв'язках один з одним, утворюють певну цілісність, єдність [16, 1215]. У "Словнику російської мови" С. Ожегова виділяються аналогічні властивості системи [13, 624].

Таким чином, у більшій частині визначень "системи" дане явище розглядається як множина елементів, станів і т.д., що знаходяться в строго упорядкованих залежностях. Наприклад, у роботі В. Садовського система розглядається як упорядкована певним чином множина взаємопов'язаних між собою компонентів тієї чи іншої природи, що характеризується єдністю (цілісністю), яка виражається в інтегральних властивостях і функціях множини [15].

Примітно, що енциклопедичний словник Брокгауза і Ефрона стосується і музики, представляючи її як розташування в строгому і послідовному порядку частин, що складають музичне ціле, або як розташування теоретичних визначень – виклад якого-небудь вчення, наприклад, про нотну систему, лінійну систему, тональну систему т.д. [17, 90].

Виявлення сутності системи є неможливим без особливих системних досліджень. Системні дослідження, в цілому, і системний підхід, який є їх складовою частиною, являють собою важливий етап у розвитку методів пізнання. "Системний підхід – це загальнонауковий методологічний напрямок, що розробляє методи і способи дослідження складноорганізованих об'єктів (систем). Системний підхід спрямований на теоретичне розгортання знання, на формування і розвиток специфічних предметів наукового дослідження. Системний підхід виходить, насамперед, з якісного аналізу цілісних об'єктів та явищ і розкриття механізмів інтеграції їх частин в ціле" [11, 5].

"Філософський словник" визначає системний підхід як "методологічний напрям в науці, основне завдання якого полягає в розробці методів дослідження і конструювання складноорганізованих об'єктів – систем різних типів та класів" [20]. В "Радянському енциклопедичному словнику" системний підхід визначається як "напрям методології наукового пізнання і соціальної практики, в основі якого лежить розгляд об'єктів як систем", з наголосом при цьому, що системний підхід "орієнтує дослідження на розкриття цілісності об'єкта, на виявлення різноманіття типів зв'язків у ньому та зведення їх в єдину теоретичну картину" [18, 1215].

Отже, у системному дослідженні аналізований об'єкт розглядається як певна множина елементів, зв'язок між якими забезпечує цілісні (або холістичні) властивості цієї множини. Основна увага приділяється саме виявленню різноманіття зв'язків і відносин, що мають місце як всередині досліджуваного об'єкта, так і в його взаєминах із зовнішнім оточенням – середовищем. Властивість об'єкта як цілісної системи визначається не тільки і не стільки підсумовуванням якостей його окремих елементів, скільки властивостями його структури, особливими системоутворюючими інтегративними зв'язками розглянутого об'єкта. Отже, внутрішня структурна залежність елементів може розглядатися як характеристика системного цілого, але також і зовнішні зв'язки даної системи, як певного структурного типу, з іншими формами структурування стають важливими показниками стану системи.

Системний підхід є теоретичною і методологічною базою системного аналізу. Загальна теорія систем – спеціально-наукова і логіко-методологічна концепція дослідження об'єктів, що представляють собою системи. Загальна теорія систем тісно пов'язана з системним підходом і є конкретизацією і логіко-методологічним виразом його принципів і методів [12].

Перший варіант загальної теорії систем висунутий Людвігом фон Берталанфі [19] – одним з визнаних в західному науковому світі засновників системології. Наприкінці 40-х років Л. фон Берталанфі проаналізував особливості організації відкритих біологічних систем. Необхідно відзначити, що основна ідея загальної теорії систем Людвіга фон Берталанфі полягає у визнанні ізоморфізму законів, які керують функціонуванням системних об'єктів. Важливою заслугою Берталанфі є дослідження відкритих систем, які постійно обмінюються речовиною і енергією з зовнішнім середовищем [19].

Сукупність методів системного підходу, системного аналізу і загальної теорії систем визначаються в літературі як "системологія" [6; 8]. Не тільки термін, а й методи, будова системології, тенденції розвитку цієї галузі знання сформувалися, перш за все, на основі природознавчих наук і були сприйняті точними науками. Однак, незважаючи на увагу до теорії систем ряду сучасних філософів, а також на те, що багато хто з дослідників-системологів приходив до філософських обгрунтувань теоретичних принципів, для гуманітарних дисциплін системологія залишається відкритою галуззю, хоча загальновизнано, що вона може озброїти гуманітарні науки єдиними критеріями, спільними дискурсивними принципами.

Основні положення системології були розроблені на початку століття О. О. Богдановим в капітальній праці "Тектологія. Загальна організаційна наука "[4]: автор значно випередив свій час, і, як зазвичай буває в таких випадках, його праця залишалася тривалий час незатребуваною. Богдановим були встановлені основні закономірності організації та розвитку відкритих, тобто взаємодіючих з середовищем, систем. Зокрема були постульовано наступні положення: самоорганізація систем на основі біорегуляції (зворотного зв'язку), нестійкість динамічної рівноваги систем, обумовлена впливом середовища, що і є рушійною силою їх розвитку, закономірність виникнення криз як шляху вирішення внутрішніх протиріч систем, дивергенція систем і збільшення їх розмаїття, зв'язок останнього зі стійкістю систем, прогресивний і незворотний вектор розвитку систем, загальний зв'язок, просторова та часова безперервність систем у світовому розвитку, д. і. О. Богдановим ж була встановлена універсальність загальних принципів організації систем, котра в окремих проявах залежить від їх специфічної природи.

Особливе значення для розвитку системології мали роботи І. Пригожина про поведінку систем в умовах, віддалених від стану рівноваги. Відповідно до цих поглядів змінилося і саме поняття "самоорганізації". Уявлення про останнє стосовно кібернетики були розвинені в 1947 р. в роботі У. Росс Ешбі "Принципи самоорганізації динамічної системи". В ній самоорганізація визначалася як здатність систем спонтанно змінювати свою структуру в залежності від досвіду та навколишнього. По суті, в основі самоорганізації знаходили механізм самонавчання, моделлю якого було становлення нервової системи в онтогенезі. Такі системи, самоорганізація яких заснована на властивих їм внутрішніх механізмах управління, отримали назву класичних [7].

Системологія забезпечує культурологів особливим видом дослідницької логіки, а саме – системною логікою, при цьому, за способом охоплення досліджуваного предмета, вона порівнянна з математикою, а за рівнем узагальнення – з діалектикою. Діалектичну логіку і математику можна розглядати як окремі випадки системології. Так, будь-які діалектичні закони можуть бути детально розписані на мові системної логіки. Математику ж можна розглядати як абстраговані від природничої змістовності випадки гранично адаптованих до навколишнього середовища систем. Останні набувають в цій ситуації закритий характер, а всі властивості елементів систем і відносин між ними фіксуються за допомогою аксіом [5].

Таким чином, на основі сказаного вище необхідно підкреслити, що в основі біологічних, фізико-математичних, кібернетичних систем лежить знаходження та обґрунтування універсальних критеріїв системотворення.

Поняття "гуманітарні системи" було запроваджене видатним математиком Л. Заде для позначення систем, на поведінку яких сильний вплив чинять судження, сприйняття та емоції людини [14].

Виходячи з позиції Л. Заде, гуманітарні системи відрізняються високим рівнем невизначеності, багатофакторності і, як наслідок цього, імовірнісними законами існування. Як вказував М. Бахтін, головна відмінність гуманітарного знання від точного в тому, що "точні науки – це монологічна форма знання: інтелект споглядає річ і висловлюється про неї... Гуманітарні науки – науки про дух ..." [2, 383–384].

Необхідно розглянути ще деякі особливості системної методології, які ведуть в бік її застосування до гуманітарного пізнання, в кінцевому рахунку пояснюючи створення теорії гуманітарних систем.

З позиції системології діяльність людини в ціннісно-смисловому, аксіологічному аспектах спирається на поняття якості організованості системи. Головним чином це треба відносити до стійких правил збереження форм і руху, що в рівній мірі стосується і живих організмів, і соціальних систем, реалізується в принципах їх самозбереження. Засобом досягнення цієї мети стає гармонізація обмінних процесів усередині самої системи та у її співвідношеннях з навколишнім середовищем [5].

Самоорганізацією в культурі, відповідно до теорії Г. Аванесової [1], є прояв внутрішньої здатності культури реалізувати, самоздійснювати процеси свого регулювання. Системне "приладдя" культури пояснюється, з одного боку, її природою, з іншого – змістом і метою її функціонування. Таким чином, об'єднання культури в цілісну систему, її інтеграція може пояснюватися особливим характером структурних та функціональних взаємин її складових елементів, які, в свою чергу, формуються внаслідок цих взаємозв'язків.

Аналітичний підхід до явища самоорганізації в культурі ґрунтується на синергетичній парадигмі, що розвиває ідеї самоорганізації складних систем. Функціонування соціокультурних систем коригується системою прямих і зворотних зв'язків, які утримують позитивний або негативний для розвитку цих систем характер дій. Негативні зв'язки підтримують збереження сформованих структур і відносин; позитивні забезпечують сприйнятливість системи до нової інформації, обмін енергією з зовнішнім середовищем. Співвідношення між позитивними і негативними зв'язками забезпечує ступінь стійкості і мінливості даної культури, її зростання, якісну трансформацію, здатність розвиватися в мінливих умовах існування [1, 396–397].

Перебування культури в стані динамічної стійкості відносно, так як на кожному окремому рівні культурних змін можна спостерігати, що еволюція систем і елементів культурного середовища йде неоднорідно, безперервно, дискретно, через проходження різних кризових ситуацій, котрі можна розглядати як "нестійкий стан". Саме нестійкість виступає найважливішим моментом в процесі розвитку культури, що дає імпульс процесам самоорганізації.

Порушення щодо сталого стану є наслідком накопичення кількісних і якісних змін культурного цілого. Можливість нових варіантів розвитку породжується в кожній точці культури, а напрям розвитку залежить від безлічі суб'єктивних уподобань і пріоритетів. Це створює ситуацію, коли кожний стан соціокультурної системи виступає як біфуркаційний. Неврегульоване, спонтанне зіткнення суб'єктивно розумних ліній поведінки величезного числа людей могло б привести до соціального хаосу. Проте в культурі виробляються такі механізми, які підпорядковують цю індивідуальну спонтанність певним правилам і тим самим упорядковують її [1, 396–397].

Таким чином, здатність системи до самоорганізації, тобто до "самонавчання", до самовпорядкування (до "самозростання логосу"), може пояснюватися, по-перше, негентропійним "завданням" системи, по-друге, її зв'язком з гуманітарними процесами – її відгуком на гуманітарні процеси, що відбуваються в світі; дані дві тенденції логіки системи дозволяють також виділяти той її тип, для якого ці тенденції є визначальними, який реалізує їх найбільш глибоко – для "ноологічної" системи або "системи ноосферного гуманізму".

Поняття ноосфери і ноосферного гуманізму набувають все більшого значення впродовж усього XX століття. Як вказує А. Шабага, ноосфера (або сфера розуму) визначається як "особливий етап у розвитку біосфери, в якому вирішальне значення набуває духовна творчість людства" [21, 317–318]. В основі теорії ноосфери лежать уявлення Плотіна про еманації Єдиного в Розум та Душу, з подальшою трансформацією останніх знову в Єдине. Людина у Плотіна прагне вийти за межі Душі в сферу Розуму, щоб потім долучитися до Єдиного. У авторів теорії ноосфери, таких як Е. Ле Руа, В. Вернадський, П. Тейяр де Шарден, людина також прагне перейти в сферу розуму і розчинитися в Бозі (Тейяр де Шарден) або, охопивши науковою думкою всю планету, рухатися в напрямку осягнення Божественних законів (Вернадський).

Ідеї Плотіна були сприйняті Ле Руа, Вернадським і Тейяр де Шарденом в бергсоніанском дусі. Вплив Бергсона на створення теорії ноосфери полягало у висунутому їм положенні про "творчу еволюції". На його думку, життя – така ж "вічна складова буття, як матерія та енергія", а її розвиток пов'язаний з творчим поривом космічного значення. У той же час, якщо Ле Руа і Тейяр де Шарден розвивали свої концепції в рамках католицького модернізму, Вернадський спирався на коло наукових

і релігійних ідей, висунутих російською космізмом. Теорія "Екстрему" – променистої духовної особистості в складі безсмертного людства – О. Сухово-Кобиліна, що отримала оригінальне розвиток в працях М. Федорова, та матеріалістичний панпсіхізм К. Ціолковського були творчо перероблені В. Вернадським, який врахував й прозріння П. Флоренського.

З ноологічної точки зору духовне не ізольовано від матеріального, але є засобом його завершення, що відкриває нові, ще незвідані можливості матеріального середовища в його вже не тільки земному, але й всесвітньому обсязі. Перефразуючи аверінцевське визначення символу, можна сказати, що матеріальне стає духовною силою, а духовна сила дає збутися новим смисловим можливостям матерії. Водночас стає зрозуміло, що вся так звана велика людська символіка має ноологічне походження, і саме це дозволяє їй ініціювати розвиток культури як людської діяльності, з перетворенням, перш за все, самої людини.

Процес зниження рівня системно-ієрархічної структурованості, складності та поліфункціональності культурного комплексу, спільноти, окремих підсистем цього комплексу (спільноти), тобто повну або часткову деградацію даної локальної культури як системи А. Флієр називає соціально-культурною ентропією. Хоча будь-яка локальна культура включає в себе і певний пласт позасистемних явищ ("маргінальних полів" та інших феноменів), її соціально інтегруюче ядро являє собою порівняно жорстко структуровану та ієрархізовану систему ціннісних орієнтацій, форм і норм соціальної організації та регуляції, мов і каналів соціокультурної комунікації, комплексів культурних інститутів, стратифікованих способів життя, ідеології, моралі і моральності, церемоніальних і ритуальних форм поведінки, механізмів соціалізації та інкультурації особистості, нормативних параметрів її соціальної та культурної адекватності спільноті, прийнятних форм інноваційної та творчої діяльності тощо

Частина елементів цього комплексу складається конвенціонально, на основі практичного досвіду соціального життя людей, передається від покоління до покоління за допомогою традицій, інша частина – формується і регулюється за допомогою різних соціокультурних інститутів. Проте працюють вони як єдина, дуже складна, поліфункціональна і полісемантична система.

Соціально-культурна ентропія є порушенням (поступове "розмивання") функціональної цілісності і збалансованості цієї системи, її дисфункція, що веде до зниження можливості ефективного регулювання соціального життя людей. Спостережувані ознаки соціально-культурної ентропії пов’язані, перш за все, з наростаючими процесами маргіналізації населення, виходу все більшого числа людей із зони ефективного регулювання їх свідомості та поведінки засобами домінантної в даному співтоваристві культурної системи; з падінням ефективності процедур соціалізації та інкультурації особистості членів спільноти засобами виховання, освіти, церкви; з деградацією підсистеми ціннісних орієнтацій і т.п. [9, 565–567].

Ентропії, що розуміється як саморуйнування і розпад, протистоїть негентропія, як рух до впорядкування, до організації та "зростання" системи.

У процесі переходу до ноосфери велике значення надається Богоспівтворчості – руху людини назустріч Богу. У зв’язку з цим звернемось до думки, що "інтровентивний код" української ментальності "виявляється в різних формах втечі від зовнішнього світу до самоти – в ідеалізований, вигаданий міфічний світ... Чималу роль в процесі формування та закріплення в колективній свідомості інтровертивного коду зіграв релігійний фактор, зокрема, обраний великим князем Володимиром Святославовичем східний греко-візантійський варіант християнства, який є суто інтровертивним типом релігії, орієнтованим на внутрішній світ і рефлексію, а також на відтворення певної аксіологічної парадигми" [3, 168].

Історичний досвід української культури свідчить про те, що не випадково, а закономірно основною передумовою сприйняття сучасним суспільством нової, орієнтованої на зворотний зв’язок, парадигми комунікаційних відносин виявилось саме звертання до церкви та релігії, у взаєминах з якими виникає особливий тип комунікації, здатний синтезувати різні канали передачі інформації та різні форми людського спілкування, у тому числі – мистецькі.

Таким чином, виникає певний духовний гуманістичний осередок української соціокультурної традиції, спроможний навіть слугувати її своєрідним кодом; він визначає провідні аксіологічні орієнтири української ментальності і відповідає концепції "нового гуманізму", що наприкінці XX століття проголосила пріоритет загальнолюдських інтересів і почуттів [3, 379]. Отже, його можна вважати важливим показником системного ноологічного характеру даної традиції, що дозволяє визнавати негентропійні якості української культури на сучасному етапі її розвитку та самовизначення.

Література:

1. Аванесова Г. Самоорганизация в культуре / Г. Аванесова // Культурология XX век : словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 396–398.

2. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 381–394.

3. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : lис. на здоб. наук. ступ. докт. мист. : спец. 17.00.03 / О. Берегова. – К., 2007. – 411 с.
4. Богданов А. А. Тектология (Всеобщая организационная наука) : в 2 кн. / А. А. Богданов. – М. : Экономика, 1989. – Кн. 1. – 304 с.; Кн. 2. – 351 с.
5. Борзенко И. М. Наука глазами системолога / И. М. Борзенко // Материалы международного симпозиума "Наука, антинаука и паранормальные верования" / [сост. и ред. проф. В. А. Кувакин]. – М. : Российское гуманистическое общество, 2003. – С. 51–57.
6. Евгенев Г. Б. Системология инженерных знаний / Г. Евгенев. – М. : Изд-во МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2001. – 376 с.
7. Егоров В. С. Философия открытого мира / В. Егоров. – М. : Московский психолого-социальный институт; Воронеж : МОДЭК, 2002. – 320 с.
8. Клир Дж. Системология. Автоматизация решения системных задач : [пер. с англ.] / Дж. Клир. – М. : Радио и связь, 1990. – 544 с.
9. Культурология XX век : словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 631 с.
10. Культурология. Энциклопедия : в 2-х тт. / [гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Том 1. – 1392 с. – (Summa culturologiae).
11. Лямец В. И. Системный анализ. Вводный курс / В. И. Лямец, А. Д. Тевяшев. – Харьков : ХТУРЭ, 1998. – 252 с.
12. Новейший философский словарь / [сост. А. А. Грицанов]. – Мн. : В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
13. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. Ожегов. – М. : Русский язык, 1986. – 797 с.
14. Осокин Ю. Системный подход в культурологии / Ю. Осокин // Культурология XX век : словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 426–428.
15. Садовский В. Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ / В. Н. Садовский. – М., 1974. – 106 с.
16. Система // Советский энциклопедический словарь. 4-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 1600 с.
17. Система // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. – СПб. : Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон, 1900. – Т. 30, полутом 59. – 480 с.
18. Системный подход // Советский энциклопедический словарь. 4-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 1600 с.
19. Таратута В. П. Проблема методологии критики "общей теории систем" Л. Берталанфи / В. П. Таратута, И. М. Шорохов // Системные исследования в современной науке. Сборник научных трудов НГУ. – Новосибирск, 1982. – Вып 1. – С. 29–38.
20. Философский словарь. 4-е изд. / [под ред. И. Т. Фролова]. – М. : Политиздат, 1981. – 445 с.
21. Шабага А. Ноосфера / А. Шабага // Культурология XX век : словарь. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С.317–320.

УДК 028 : 316.7 (100)

Безручко Олена Володимирівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

СОЦІОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЧИТАННЯ ПІДЛІТКІВ: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

У статті розглянуто проблему соціології читання в бібліотеках зарубіжжя. Значна кількість використаних наукових джерел, ґрунтовність дослідницької бази дозволяють розкрити сучасні тенденції в читанні підлітків.

Ключові слова: *соціологія читання, сучасні тенденції в зарубіжжі.*

The article examines essence of the problem of the sociology of reading in libraries abroad. Many scientific sources used, sound research base can reveal the current trends in teen reading.

Keywords: *sociology of reading, modern tendencies abroad.*

Сучасне суспільство існує в ситуації постійних змін, обумовлених прискоренням глобальних трансформацій в соціальній, культурній, технологічній, економічній, екологічній та інших сферах. У цих умовах зростає потреба як окремих особистостей, так і всієї спільноти в надійній, повній, новітній інформації, високій грамотності для визначення раціональних шляхів подальших змін.

В час глобалізації неможливо зберегти свою культуру, допомогти молодому поколінню навчитись жити та існувати без книги і читання. Читання є однією з цілей освіти у XXI ст., задекларо-

© Безручко О. В., 2012

ваних ЮНЕСКО, базовим компонентом виховання, навчання і розвитку культури. Міжнародна організація з економічного співробітництва і розвитку визначає читання як "розуміння, використання і роздуми на основі написаного тексту з тим, щоб досягти певної мети, розвивати свої знання і потенціал, брати участь в житті суспільства" [9, 84].

Соціологічні дослідження в області читання можуть допомогти у вирішенні проблем з підтримки читання, виміряти якість і результативність нинішньої практичної діяльності, уточнити плани і завдання бібліотеки.

В Україні важливим є період, ще недостатньо вивчений дослідниками – останнє десятиліття XX і перше XXI ст. – час, коли постали завдання національного відродження. Вплив книги і читання на становлення і розвиток нової генерації в незалежній Україні безперечно потребує окремого детального вивчення.

Потужною і плідною, досі теоретично і практично невичерпаною й недооціненою, є традиція комплексного дослідження книги і читача, у тому числі соціологічними методами, що започаткована українською педагогічною діячкою Х. Алчевською ("Что читать народу?") та російським дослідником М. Рубакіним ("Этюды о русской читательской публике", "Психология читателя и книги. Краткое введение в библиографическую психологию" та ін.). Останній був засновником і директором Міжнародного інституту бібліопсихології у Лозанні.

Пожвавлення інтересу у світовій практиці до соціології книги спостерігається з 60-х років XX століття. Поява в цей час перекладів праць західних учених (Р. Ескарпі, Р. Баркер, Дж. Шира та ін.) сприяла відновленню соціологічних досліджень книги і в Україні та Росії. Багато науковців почали ґрунтовно вивчати читання дітей: "Учитель и книга" (В. В. Нейман, В. Д. Стельмах); "Читання і канали масової інформації в житті школярів", "Роль сім'ї в читанні дітей" (М. Г. Ханін); "Социально-психологическая типология читателей-детей (тип читателя, переходный от детского к подростковому)" (Л. І. Бєлєнькая); "Сравнительный анализ методологии и методики исследования чтения детей и юношества за рубежом" (Е. І. Іванова) та ін.

Спеціалізованим науковим підрозділом, який займався дослідженням читання в ті часи, був сектор соціології державної бібліотеки ім. В. І. Леніна. Тут було реалізовано декілька значних дослідницьких програм і здійснено ряд локальних розробок в рамках дослідницького проекту "Книга і читання в житті радянського суспільства".

Найбільш комплексно і системно до вивчення дитини як читача підійшла російський бібліотекознавець Л. Бєлєнькая, яка розробила і обґрунтувала концепцію типологічних особливостей читачів-дітей в соціально-психологічному аспекті.

В Україні проблеми читання підлітків досліджувала В. Медведєва в рамках програми "Читацькі інтереси та попит підлітків на українську художню літературу" (1989–1991 рр.).

Останнім часом в Україні з'являються цікаві розробки соціології української книги, її ролі в розбудові національної культури, що здійснюються Книжковою палатою України (М. Сенченко), Національною парламентською бібліотекою (З. Савіна, Л. Петрова, В. Студенкова та ін.), Інститутом українознавства (О. Семашко), кафедрою історії і теорії соціології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка (Е. Жлудько), окремими дослідниками (П. Голобуцький, Р. Садова та ін.). Над проблемами вивчення читача в наш час працюють українські вчені Т. Долбенко, Т. Новальська. Вагомим є внесок Національної бібліотеки України для дітей та обласних бібліотек для дітей. Але це заслуговує окремого розгляду.

Зупинимося детальніше на розробці питань соціологічного вивчення читання в зарубіжжі, де склалася традиція урахування педагогічно-виховної ефективності книги і читання. Про що свідчать ці соціологічні дослідження?

Провідну роль в актуалізації проблем вимірювання і оцінювання читання відіграє Міжнародна програма з оцінки освітніх досягнень учнів (англ. Programme for International Student Assessment, PISA) як науково-педагогічне моніторингове дослідження з оцінювання освітніх досягнень п'ятнадцятирічних учнів основних індустріальних держав. Наскрізною лінією цього дослідження є виявлення не того, що засвоїли учні, а як застосовується і чи застосовується ними інформація [10].

Учні України поки що не брали участі в жодному етапі PISA, але ми, як і багато інших дослідників, вважаємо, що популяризація досвіду зарубіжних колег, "…відкриті результати вимірювання освітніх досягнень... матиме суттєве значення для якісних змін і діяльності українських освітян" (Г. Муріна, АПН) для забезпечення конкурентоспроможності української освіти.

Значну роботу в галузі соціології читання проводять польські дослідники, чию діяльність координує Інститут книги і читання Народової бібліотеки у Варшаві, німецькі, болгарські, російські, американські вчені. В наш час у країнах Європи та США дослідження книги здійснюються з ураху-

ванням взаємодії її різних соціально-функціональних аспектів. Лише за останні 50 років там видано близько 10 тисяч наукових праць, серед яких виділяється видана у Німеччині "Енциклопедія з проблем читання".

Значний інтерес для нас представляє перше порівняльне міжнародне дослідження, яке завершувало XX ст., – "Що читають діти світу" (1994–1997 рр.). Ініціатором та головним розробником програми виступила російський бібліотекознавець Ю. В. Просалкова. Дослідження проводилося на пострадянському просторі і на теренах дальнього зарубіжжя. Учасниками його виступили бібліотечні спеціалісти Росії, США, Англії, Індії, Нідерландів, Франції, Бразилії, всього – 18 країн. Проект було підтримано міжнародним комітетом книги ЮНЕСКО. Дослідники ставили перед собою мету – звільнившись від ідеологічних догм, збагатити існуючий банк даних знаннями про те, що представляє собою реальна структура читання поколінь, що зростають, проаналізувати зміст духовних потреб читача 6–14 років, загальне і особливе, постійне і змінне в них. Опитуванням було охоплено близько 12 тис. респондентів (78 % – російські території та 22 % – інші країни), з яких 27,7 % – діти і підлітки з великих міст, 29,3 % – з малих і 43 % – жителі сіл. Результати показали: у змісті читання превалювала художня література, яка склала 79 %; 21 % прийшовся на літературу науково-пізнавальну. В читанні художньої літератури превалювали (вдвічі) на той час зарубіжні автори. У певній мірі це пояснювалось тим, що саме класика світової літератури тоді складала ядро жанрів, що цікавлять дітей, – авторської казки, пригод, фентезі, дитячого детектива. З науково-пізнавальних книг велику популярність, як і в минулі роки, мала література про природу. Але найвищий відсоток припадав на життєпис видатних людей (30,4 %) та історичні книги (20,6 %). Такий зліт інтересів можна пояснити поверненням в історію несправедливо забутих імен і розкриттям таємниць епохи завдяки гласності.

Підсумовуючи отриманий матеріал, Ю. В. Просалкова підкреслила: "Читання – явище динамічне. Простір читання дітей, його структура, зміст, тенденції як безпосередньо, так й опосередковано залежать від взаємозв'язку багатьох об'єктивно-суб'єктивних характеристик. Але в цьому просторі, як би його не модулювала "доросла спільнота", чітко живе особистісне "я" дитячого читача, зумовлюючи реальне співвідношення всього, необхідного дорослому суспільству та потрібного – дитячому".

Організатори дослідження "Діти і їх читання як духовний ресурс регіональної культури", проведеного у 1998 р. Санкт-Петербурзьким університетом культури і мистецтв спільно з Ленінградською обласною бібліотекою для дітей, ставили перед собою мету виявити ціннісне відношення дорослих до читання дітей як особливої сфери культури. Вивчалась думка дітей і підлітків 10–11, 12–15 років, бібліотекарів, вчителів, батьків. Лейтмотив своєї роботи дослідники вбачали в обґрунтуванні нової ролі дітей як "лідерів в культурі". З таких позицій дитяча бібліотека виступає в якості унікальної сфери, яка віддзеркалює особливості взаємодії світу дорослих і дітей. Роль бібліотеки значима: 68 % респондентів беруть літературу в шкільній бібліотеці, 70 % – записані й в інші бібліотеки.

Сучасна місія дитячої бібліотеки, вважають дослідники: "збереження традицій ставлення до духовного світу дитини, оскільки дитяча бібліотека у своїх фондах зберігає пам'ять про соціальний і культурний феномен дитинства, образ дитини і дорослого різних епох" [14, 218]. Це визначає необхідність розвитку педагогічної концепції підтримки читання, збереження юного читача в національній культурі.

Масштабне дослідження 2007 р. "Читання молодих росіян" [14, 220] було здійснено за ініціативою наукового центру досліджень історії книжкової культури Російської Академії Наук та за підтримки Російського гуманітарного некомерційного фонду (РГНФ). У 23 містах Росії із середньою чисельністю населення дослідження мало на меті вивчити рівень культури читання та інформаційної культури учнів, використання електронних ресурсів, читацькі переваги і активність читання, вплив на читання сім'ї, бібліотеки, Інтернету. Результати дозволили зробити наступні висновки.

Учні є практично єдиною соціальною групою, яка не може обійтись без бібліотеки (як шкільної, так і міської) і демонструє (за даними всіх попередніх проектів) найвищі показники її використання. Це само по собі вже може бути індикатором більш високого рівня читацького розвитку (68 % респондентів беруть в шкільній бібліотеці не лише учбову, а й іншу літературу; 70 % – записані ще й в інші бібліотеки). 42 % респондентів вирішили записатися у бібліотеку самі, без примусу; за порадою батьків – 20 %, вчителів літератури – 6 %. Таким чином, потреба у бібліотеці усвідомлена самими учнями, а її затребуваність школярами не викликає сумніву, але лише 32 % респондентів є постійними відвідувачами бібліотеки (вони відвідують її кожного тижня); 33 % – можна ідентифікувати як середнього користувача (один раз на місяць); 35 % – з'являються в ній епізодично (один раз на два-три місяці). Ці показники, при всьому критичному ставленні до них бібліотекарів і педагогів, тим не менш, доводять стійкість зв'язків даної групи з бібліотекою, підтверджуючи тим самим висновки соціологів про дитячо-молодіжний соціальний фундамент російської бібліотеки. Однак читачі мають погане уявлення

про систему пошуку інформації і книги (65 % респондентів не проходили спеціального навчання, пов'язаного з роботою в каталогах).

Бібліотека слабо бере участь у залученні школярів до електронних технологій (0,2 % респондентів користується комп'ютером в шкільній бібліотеці, Інтернетом – 0,8 %; в іншій бібліотеці, відповідно – 0,6 % і 2 %) [14, 238]. Школярі, що інтенсивно спілкуються зі світом через комп'ютер, демонструють більшу впевненість в собі, знаходячись у просторі електронної, а не літературної культури. Якщо тільки 18 % респондентів вважають себе достатньо компетентними в питаннях літератури і мистецтва, то до досвідчених і впевнених користувачів комп'ютера себе віднесли 70 %. Але інформаційна культура даної групи не допомагає навігації в електронному середовищі і не використовується для вибору книг або їх читання. Так, переважна більшість респондентів (74 %) не читає книги в електронній версії, 32 % відповіли – "ні, мені вистачає інших засобів", 24,5 % – "ні, вважаю їх не ефективними", 14 % – "ні, не знаю, як це зробити", 22 % вміють користуватися лише паперовими каталогами в бібліотеці, а про електронні каталоги згадали лише 8,5 % опитуваних. Це одне зі свідчень того, що електронна культура у свідомості молоді має невисокий ціннісний статус (порівняно зі старими і закріпленими віками модельними формами – книга і читання). Показово, що відповідаючи на питання "Оцініть роль Інтернету у Вашому житті", лише 6,5 % респондентів відзначили, що він підвищує їх престиж серед ровесників. Це означає, що електронна культура, яка порівняно нещодавно ввійшла в ужиток молоді, дуже швидко втратила свою "особливість", "незвичайність" і стала частиною повсякденності, як і перегляд телепередач або відео.

Бібліотека, як соціальний інститут, незважаючи на багатогранність функцій і розвиток різноманітних сервісів, все ще не володіє повноцінними можливостями, адекватними структурі сучасного культурного простору і потребам групи. Це стосується перш за все інформаційних ресурсів і можливостей використання через бібліотеку всіх каналів підключення до різних культурних сегментів. Не прослідковується взаємозв'язок між електронними ресурсами і друкованими джерелами, які використовують підлітки – отримані кількісні розподіли вказали на автономність цих сфер. Отже, дослідження дало певний "свіжий" зріз з ситуації читання юного російського читача, що є характерним і для нас.

Що читають американські підлітки? Чи читають вони серйозну літературу? Чи слідкують за їх читанням батьки? На ці питання дає відповідь Інтернет-дослідження читання підлітків і молоді, проведене Американською асоціацією бібліотечного обслуговування юнацтва (англ. The Young Adult Library Services Association (YALSA)). Мета дослідження – з'ясувати відношення молодих читачів до читання, зміст їх читання, а також картину використання шкільних і публічних бібліотек. На питання, які розташовані в Інтернеті, надійшло 6458 відповідей. Відповідали респонденти віком від 10 до 22 років, але основна маса респондентів – це підлітки у віці від 12 до 17 років (63 % з них дівчата та 37 % хлопці). Представлені увазі матеріали веб-опитування цікаві, на наш погляд, тим, що дають уявлення про характер читання в інформаційному суспільстві, вже давно насиченому сучасними інформаційними технологіями, у тому числі комп'ютерною і телекомунікаційною технікою. Той факт, що на питання відповіли цілком добровільно кілька тисяч респондентів, свідчить про те, що книга і читання залишаються в інформаційному суспільстві основою просвітництва й освіти. І це, в якійсь мірі, є позитивною відповіддю на питання, що виникають і в українському бібліотечному суспільстві: збережеться чи ні в інформаційну епоху читання як фактор отримання моральної та естетичної насолоди, як частина нашого дозвілля.

Тему "Читання" визнали цікавою 87 % жителів малих міст і сіл Америки та лише 13 % (від загальної кількості респондентів) підлітків з великих міст [15, 2].

Дослідники захотіли з'ясувати точку зору респондентів на проблему: чи залежить задоволення, що отримують від читання, від рівня читання? І отримали таку картину. З числа тих, хто добре володіє технікою читання, 73,9 % отримують задоволення від читання (вважають себе "продвинутими" читачами) і їх значно більше, ніж дітей, що не люблять читання (22 %). На питання "Чому респонденти читають?" були отримані такі відповіді: 55 % читають для того, щоб отримати радість; 54 % – для того, щоб дізнатися про щось нове; 42 % читають, бо це необхідно для навчання; 21 % – бо їх друзі читають і обговорюють книги. У дослідженні наведені також причини, з яких респонденти не читають. А саме: 19 % не читають тому, що це нудно; 19 % – бо не вистачає часу; 7 % – бо це "не круто".

Наступна група питань пов'язана з формуванням навичок читання: 54 % респондентів вважають, що на формування навичок читання вплинуло читання ними книг у ранньому дитинстві. Цікаво, що багато респондентів повідомили про те, як батьки слідкують за їхнім читанням та обговоренням прочитаних книжок.

Також респондентів просили назвати 10 типів характерів героїв книг. У відповідях переважали характери, що схожі на характер самого читача; що здатні зробити що-небудь дивовижне; що здатні протистояти труднощам; спортсмени; історичні особистості.

Для сучасних німецьких дослідників актуальні такі питання: Яка функція читання ще визначається в культурі, в якій книга не є єдиним інформаційним засобом, а стверджує свою значимість телебачення, відео, комп'ютер, Інтернет? Чи відбувається це насправді? Чи підходить ця умова для нового читання? Чому література процвітає, чому культурний універмаг Дуссманя на Фрідріх Штрассе в Берліні завжди заповнений читачами? [14, 186].

З 2008 р. німецький Фонд "Читання" (нім. Stiftung Lesen) за підтримки Федерального міністерства освіти і наукових досліджень Німеччини (нім. Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF)) проводить "Емпіричне дослідження тенденцій читацької поведінки в контексті мультимедіа", а також дослідження "Читацька поведінка у новому тисячолітті". Дослідження констатують зміни порівняно з результатом 10-річної давності і це пов'язують з розвитком комп'ютерних технологій та Інтернету. Читають менше й інакше, зменшилось коло слухачів голосних читань, оскільки багато дітей віддає перевагу телевізору. Водночас, спостерігається інтерес до лялькового театру, з допомогою якого діти яскравіше сприймають казки та історії, які потрібні не лише для освоєння шкільної програми, а й для задоволення. І хоча телебачення однозначно є улюбленим засобом масової інформації у дітей (42,5 % хлопців, 74 % дівчат), вони багато читають і, особливо, ті, хто володіє персональним комп'ютером. Ці явища не є протилежними, про що ще у 1970 р. повідомляв П. Атеймер: "Читачі – це завжди активні користувачі ЗМІ. Однак, телевізор не найкращий помічник в розвитку дитини, якщо зловживати переглядом телепередач, не приділяючи належної уваги читанню книг. Існує небезпека більш уповільненого розвитку дитини в загальнокультурному плані. Читання з екрану потрібно, в першу чергу, для отримання інформації, і якщо воно повністю замінює усну комунікацію і отримання новин від сусіда, сім'ї, друзів, то дуже часто робить людину самотньою. Перед екраном не відбувається ніякої комунікації. Людина не може заперечувати той факт, що вона – істота комунікативна. Перше, що робить нас щасливими – це посмішка шеститижневого немовляти. Чому він посміхається, чому природа дала йому це? Причина в тому, що ми орієнтовані на комунікацію, а це дає читання" [14, 187].

У дослідженні "Навики читання в Німеччині в новому тисячолітті", проведеному Фондом "Читання" спільно з BMBF і щотижневиком Der Spiegel, дослідники дійшли висновку, що в секторі користувачів комп'ютерів "є певний взаємозв'язок з частим інтенсивним читанням". Більше того, користувачі комп'ютерів мають великий потяг до книг і читання, можливо, через свої більш високі стандарти освіти, але також через більшу допитливість й потенціал. Вони читають приблизно у п'ять разів більше нехудожніх книг, ніж ті, що не користуються комп'ютером [14, 189].

Втім, ці результати є тільки частковим відображенням реального використання засобів інформації. Не можна заперечувати не тільки те, що читають менше, але й те, що читають "по-різному". Німецькі стратегії читання змінюються. За останні десять років відбулося велике зростання випадкових читачів і "нечитаючих". Є стійка тенденція до читання уривків інформації. Кількість людей, що читають одночасно декілька книг "паралельно", подвоїлась за останні 8 років. Чи замінить комп'ютер книгу? Якісні інтерв'ю показали, що навіть молоді користувачі комп'ютерів не люблять читання з екрану. Здебільшого це стосується читання художньої літератури. Не існує альтернативи читанню (і розумінню) або навчанню читати в ранньому віці.

Поширена у Великобританії практика дослідження окремих проблем дає розгорнуту картину стану читання. Зокрема тут у 2007 р. аналізувався стан участі дітей у Національній програмі "Літнє читання" (англ. Summer Reading Challenge). У програмі взяли участь 650 тис. дітей – відвідувачів 97 % британських бібліотек. За результатами – 73 % учасників прочитали 6 і більше книг за програмою, 80 % – засвідчили, що стали краще читати до кінця літа, 86 % дітей вибирали книгу самостійно, 96 % – виявили бажання і в наступному році взяти участь у цій програмі. В Британії вважають, що у бібліотек є всі підстави, щоб зіграти значну роль в підвищенні рівня медіаграмотності громадян.

Дані останніх досліджень в Норвегії, зокрема дослідження "Великий вибір", яке в 2004 р. провело 7 бібліотек Норвегії, дають уявлення про те, як діти використовують літературу і бібліотеки. Дослідження показало популярність музичних записів і фільмів, а також те, що діти, які належать до мовних меншин, беруть в основному норвезьку літературу (на відміну від ровесників, для яких норвезька мова – рідна), хоча у ній переважають книги, написані простою мовою. Більшість підлітків у віці від 11 до 17 рр. дійсно користуються публічними бібліотеками, біля 60 % дівчаток і 40 % хлопчиків беруть книги додому. Але виявилось також, що велика група відвідувачів приходить до бібліотеки, але не бере книжки (у великих бібліотеках 30 % щоденних відвідувачів дійсно беруть книги, інші – приходять з різною метою: поспілкуватись, зробити домашні завдання, попрацювати за комп'ютером). Дослідження "Вільний вибір" показало важливість і необхідність продовження системного вивчення читацьких переваг підлітків з тим, щоб краще задовольняти їх потреби.

У Швеції, країні, де найбільше читають, за дорученням уряду в 2004 р. проводилось дослідження з проблем доступності культури для дітей і молоді. Члени консультативних груп, що працю-

вали по всій країні, відзначили, що культурі для дітей (книги, театри, музеї, музичне і театральне мистецтво) не приділяється належна увага: не всі діти мають рівні можливості для доступу до неї. Своєрідним результатом дослідження стала думка, що суспільство процвітатиме, якщо забезпечити реальний місцевий (регіональний) культурний розвиток. Серед рекомендацій органам влади були такі: більш продумано і систематично вкладати кошти в культуру для дітей; розробити програму для дітей "Рукостискання з культурою"; утворити центр дитячої культури при Стокгольмському університеті.

Що і як читають діти Казахстану? Наскільки актуальні бібліотеки? На ці та інші питання спробували дати відповіді автори дослідження Національної академічної бібліотеки республіки Казахстан і центру "Сандж", проведеного в 9-ти областях та 2-х великих містах республіки (2009 р.). Дослідження показало, що найбільш читаюча частина опитуваних – це діти 10–14 років. Серед них 99 % дітей читають книги, 73 % – журнали, 59 % – газети. На перший погляд, результати оптимістичні: дитяче населення все ж таки читає. Однак, аналіз кількості часу на тиждень, який був витрачений на читання художніх книг дітьми 10–14 років, показав: у 19 % респондентів на читання, в середньому, витрачається до 1 години на тиждень або 8,5 хвилин на день, лише 11 % у віці 10–14 років читають більше 10 годин на тиждень. В навчальних цілях читають 81 % дітей, 43 % – з пізнавальною метою. Більше 55 % дітей читають в спеціалізованих дитячих, публічних бібліотеках.

Дослідників цікавило також питання: чи насправді йде витіснення книжкового читання електронними засобами масової комунікації? За результатами дослідження зроблено висновок: книга не зникає, вона залишається в якості джерела інформації, знань. Задоволення, особливий інтерес у дітей сьогодні викликають комп'ютерні ігри, Інтернет, телебачення, журнали. Друкована книга, при зміні ставлення до неї, стає все більш значимою в питанні збереження традиційного ядра національної культури. Сьогодні в Казахстані розробляється політика в області дитячого читання як складова культурної політики держави, прийнята Національна програма читання, адже дитяче читання, вважають тут, – індикатор не тільки стану суспільства, але й відношення суспільства до свого майбутнього.

Узагальнені дані масштабного дослідження в Угорщині, проведеного Міністерством національної культурної спадщини і Центром соціологічних досліджень (англ. TARKI Social Research Institute) в 2005 р. свідчать, зокрема, що після 2000 р. спостерігались найнижчі показники з регулярного читання, а у 2005 р. почалося суттєве покращення показників, намітилась тенденція до певного культурного поділу суспільства на дві групи: різко зросла кількість осіб, що стоять на "найнижчому рівні" (з 40 % до 60 %), і збільшилось число осіб, що регулярно читають книги (з 12 % до 16 %) [14, 174]. 80 % тих, хто не читає, також не користуються й Інтернетом, а переважна більшість тих, хто читає регулярно, так само користуються й Інтернетом як засобом для навчання (роботи), отримання інформації. Ці показники ілюструють все більш посилюваний зв'язок між двома формами культури навчання, інформації і дозвілля.

Отже, суспільство все більше замислюється над необхідністю філософського осмислення предмету "читання". Сьогодні, володіючи значною кількістю інформації з проблем читання і ролі читання у світовій спільноті, як на традиційних, паперових носіях, так і на електронних (статті науковців, практиків, матеріали досліджень), можемо зробити висновок, що у зв'язку з перенесенням центру уваги в суспільстві знань на людський фактор, значна увага в розвинутих країнах приділяється соціології читання. Зокрема, акцентується важливість подальшого аналізу становлення читання як соціокультурного феномену в історичному генезисі суспільства і визначення на цій основі сутності, значення (соціокультурної функції) читання в процесі розвитку суспільств і становлення особистості. Констатується необхідність поглиблених досліджень процесів виникнення нової матеріально-конструктивної (електронної) форми книги як соціокультурного феномену в процесі розвитку культури.

Проблеми дитячого читання – це проблеми державного масштабу. Потрібно підтримувати і стимулювати читання дітей і підлітків, спираючись на досвід розвинутих країн і багату вітчизняну практику бібліотек як соціальних інститутів, які мають можливість отримувати зворотній зв'язок з читачем. Перспективними є подальші розвідки в даному напрямку і на їх основі визначення національної політики з проблем читання і грамотності, соціального партнерства, розвитку інформаційних технологій, перенавчання кадрів.

Література:

1. Бібліотека. книга, комп'ютер, читання: орієнтації підлітків : соціол. бюл. / Держ. заклад "Нац. б-ка України для дітей" ; авт.-уклад. О. В. Безручко. – К., 2011. – Вип. 21. – 8 с.

2. Бородина В. А. Акмеологія інформаційної культури стратегія розвитку / В. А. Бородина, С. М. Бородин. – СПб. : Академ. принт, 2001. – 36 с.

3. Гендина Н. И. Информационная грамотность и информационная культура личности: международные тенденции и российский опыт / Н. И. Гендина // Школьная библиотека. – 2007 – № 8. – С. 71–79. (Руководство по информационной грамотности для образования на протяжении всей жизни).

4. Декларация принципов. Построение информационного общества – глобальная задача в новом тысячелетии // Библиотековедение. – 2005. – № 2. – С. 80–89.

5. Еляков А. Д. Современная среда человечества в информационно-компьютерном измерении (опыт аналитической оценки) / А. Д. Еляков // Научно-техническая информация. Серия 1. – 2009. – № 5. – С. 1–10.

6. Использование научных исследований для продвижения грамотности и чтения в библиотеках : руководство для библиотекарей / ИФЛА, сост. Л. Фармер, И. Стрицевич. – 2010. – 33 с.

7. Карташов Н. С. Планировать развитие поможет мониторинг / Н. С. Карташов // Библиотека. – 2003. – № 10. – С. 39–40.

8. Кравцова О. Бібліотечні ресурси ЮНЕСКО: структура та специфіка інформаційною доступу / О. Кравцова // Бібліотечна планета. – 2009. – № 1. – С. 35–37.

9. Кузьмин Е. И. О программе ЮНЕСКО "Информация для всех" / Е. И. Кузьмин, А. А Демидов // Научные и технические библиотеки. – 2004. – С. 83–98.

10. Международная программа по оценке образовательных достижений учащихся (2006) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://centeroko.ru/pisa06/pisa06_res.htm.

11. Новальська Т. В. Український читач у бібліотекознавчих дослідженнях (кінець XIX – поч. XXI ст.) : монографія / Т. В. Новальська. – К., 2005. – 252 с.

12. Семашко О. М. Соціологія культури : навч. посіб. // О. М. Семашко, В. М. Піча, О. І. Погорілий. – Львів : Каравела; Новий світ-2000, 2002. – 334 с.

13. Читаючі нації створюють читаючі діти: зарубіж. досвід. / Держ. закл. "Нац. б-ка України для дітей" ; авт.-уклад. Н. І. Безручко. – К., 2011. – 44 с.

14. Чтение с листа, с экрана и на слух: опыт России и других стран : сб. материал. для руководит. программ по продв. чтения / сост. Е. Ю. Гениева, Ю. П. Мелентьева. – М. : РШБА, 2009. – 256 с.

15. Що читають американські підлітки? Інтернет-дослідження читання підлітків і молоді Американської асоціації обслуговування юнацтва (YALSA) // Шк. б-ка. – 2010. – № 6. – С. 4–43.

УДК 130.2: 930.85 (045)

Грушко Елла Анатоліївна,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ОСОБИ І ГРУПИ В ДОБУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУР-МАРГІНАЛЬНОСТІ)

У статті висвітлюються модуси культур-маргінальності у домодерній культурі Середньовіччя. У фокус дослідження потрапляє як самореалізація окремої особи, що тяжіє до маргінального статусу у просторі культури, так і діяльність маргінальних груп Середньовіччя. Виводяться загальні закономірності пограничного стану у домодерній культурі вказаної доби.

Ключові слова: *культур-маргінальність, особистість, пограничний стан, самореалізація, чернецтво.*

Modes of culture-marginality in the Pre-Modern culture of the Middle Ages are exposed in the article. The research is focused on the personal self-realization, which is bent for marginal status in the cultural space and of a marginal group in the Middle Ages. General regularities of frontier condition are proved at the base of the Pre-Modern Medieval culture.

Keywords: *culture-marginality, person, frontier condition, self-realization, monasticism.*

Актуальне осмислення культуротворчого потенціалу маргінального, межового стану виводить на нові горизонти в розробці цього соціологічно заангажованого поняття. Окремі роботи [1; 2; 3] не змінили загальної тенденції недостатньої уваги до культур-філософських аспектів маргінального стану, але підготували ґрунт розробки поняття культур-маргінальності для позначення культуротворчих вимірів пограничного стану, потенційно насиченого творенням нових світів культури, інтелектуальної, художньої і моральної творчості [4]. Аналіз культуротворчого потенціалу маргінальності вимагає подальшої розробки категорій і понять культурології й потребує удосконалення дослідження сфери безпосереднього буття культури.

Середньовіччя у цьому ракурсі представляє надзвичайний інтерес в плані дослідження культур-маргінальності. З одного боку, воно чітко вписується у традиційну культуру, демонструючи класичні інваріанти домодерного світу. З іншого, за словами сучасного італійського вченого У. Еко, "всі

© Грушко Е. А., 2012

проблеми сучасної Європи сформовані, в нинішньому своєму вигляді, всім досвідом Середньовіччя: демократичне суспільство, банківська економіка, національні монархії, самостійні міста, технологічне оновлення, повстання бідних верств" [5, 464]. Метою даного дослідження є висвітлення моделей самореалізації особи і групи в добу Середньовіччя, що до цього часу не розглядалось в науці крізь призму культур-маргінальності.

Одними із найбільш значимих інваріантів західноєвропейської культури були конформізм і включеність. Конформізмом є повна згода із загальноприйнятими нормами культури, включеність і розчиненість у тих формах культури, які виявляються у певному соціокультурному просторі домінуючими. Тисячоліття існування західноєвропейської цивілізації показали "зручність" такої позиції. В добу Середньовіччя кожен індивід намагався жити в стінах міста, замка, монастиря, селища тощо, але не за їх межами. Життя поза колективом було смертю не лише фізичною, але і духовною. "Я" сприймалося не саме по собі, а лише в контексті залученості, охопленості соціумом. У традиційній культурі зміни наступали дуже повільно. Від народження положення індивіда було чітко визначеним, і відповідно до цього була визначена програма його поведінки – стала система зв'язків із родичами, сусідами, правителями й духовними авторитетами, що успадковувалася разом із майном від батьків.

Маргінальність за доби Середньовіччя варто розглядати як в одиничному (індивідуальному), так і в груповому втіленнях. І якщо інваріантом було суспільне життя індивіда, що виражалося у поглинанні його групою, то тим більш важливим уявляється дослідити модуси буття маргінальних груп у суспільному просторі Європи, тих колективів, які протиставляли себе і свої системи цінностей домінуючій суспільній цілісності.

Однією із історично перших маргінальних груп Середньовіччя були ранні християнські общини, що формувалися на межі античності й середньовічної доби. Перші християнські общини у Римській імперії I–II ст. н.е. виникали переважно у східних провінціях і складалися із людей, які не мали статусу громадян. Це були бідняки, чужинці, дуже часто приватні або державні раби, повії, хворі, каліки – всі, кого відкинуло офіційне суспільство. До того ж, "ряд вчених вважають можливим стверджувати, що в християнські общини від самого початку входили і більш чи менш багаті люди, хто за тих чи інших причин почував себе поза суспільством і відчував глибоку духовну невдоволеність" [6, 86].

Християнська проповідь була звернена до всіх, хто страждав тілесно чи/і духовно в імперському суспільстві, хто відчував непогамований душевний неспокій через офіційну систему цінностей, що залишали людину безпорадною у духовному пошуку. Християнство спрямовувало такого роду пошук: всім невдоволеним і страждаючим у грішному і нестабільному світі було обіцяне Царство небесне й рівність всіх, і багатих і бідних, перед Богом. Проповідь акцентувала, що прийде кінець світу гріха і розпусти, а тому перші християни чекали на кінець світу (що відображено в Апокаліпсисі) й намагалися не звертати на нього уваги. Життя общини замикалося на ній самій, але від того не переставало бути насиченим ні соціально, ні духовно. Як вказує І. Свенцицька, "у світосприйнятті проявилася психологія людини, позбавленої всіх суспільних зв'язків і гарантій. Християни сприймали себе тимчасовими мандрівниками на землі" [6, 95].

Але такого роду мандрівництво на грішній землі потребувало скоординованості, і ця функція виконувалася общиною з чітко окресленою самоорганізаційною складовою. Не керовані ззовні офіційними римськими інституціями, християни об'єднувалися навколо проповідників, носіїв благої вісті, "посланців Божих".

Рання християнська община називалася "екклесією", тобто зібранням (цей грецький термін часто перекладають і російською, і українською мовою як "церква"). На початку свого існування екклесії не мали вертикальної ієрархії. Горизонтальна рівність братів і сестер та їх поклоніння перед апостолами, що особисто слухали проповіді Христа, – були єдиною формою (само)організації. Але це було можливим лише на перших етапах існування християнства, коли кожна екклесія жила достатньо ізольовано від зовнішнього світу.

Окрім запровадження духовної допомоги екклесії виконували і соціальну функцію забезпечувати "хлібом насущним" своїх членів. Оскільки в общину приходили перш за все бідні люди, то матеріальна допомога нужденним стояла на порядку денному дуже гостро. Допомога "ближньому" була однією із важливих місій ранньої общини. Але примітно, що "багато християн під ближніми перш за все розуміли своїх одновірців чи тих, хто співчував їм" [6, 94]. З одного боку, це можна пояснити тим, що одкровення, яке відкрилося християнам благою вістю Христа, було недосяжне іншим, і усвідомлення цього факту ставило їх у виключне становище щодо імперського суспільства. З іншого боку, від початку християни духовно настільки віддаляли себе від світу, продовжуючи в ньому жити, що офіційна римська влада сприймала їх як найнебезпечніших злочинців. Саме цим і можна поясни-

ти таємничість перших зібрань християн, зумовлену необхідністю, по-перше, виключити контакт із зовнішнім язичницьким світом і, по-друге, запобігти переслідуванням з боку римської влади.

Пояснення маргінальності позиції ранньохристиянської общини можна знайти у наступному твердженні німецького соціолога Е. Трьольча: "[Секти] вели себе по відношенню до світу, держави і суспільства або індиферентно, терпимо, або ворожо, оскільки вони не прагнули контролювати їх чи в них включатися, але, навпаки, уникали чи терпіли їх поряд із собою чи навіть намагалися замінити їх своїм власним співтовариством" [7, 227].

Примітно, що так звана ідея групи не заважала культивуванню індивідуальних параметрів доброчесного життя, в ідеалі аскетично орієнтованого. При тому важливо, і це спеціально відмічає Трьольч, що аскетизм (ранньохристиянської) секти суттєво відрізняється від аскетизму, представленого більш пізніми формами середньовічної культури, як-то чернечі ордени високого Середньовіччя: "Сектантський аскетизм є простим принципом дистанціювання від світу… Він апелює до Нагорної проповіді: підкреслює просту, але радикальну протилежність Царства Божого всім мирським інтересам і порядкам. Він практикує самозречення лише в якості засобу благодійності і милосердя…, і при тому, він визнає однакову для всіх обов'язковість своїх правил; він відкидає будь-які виключні і героїчні діяння… Він є простою протилежністю світу і його соціальним порядкам, але не спростуванням чуттєвого начала в житті чи звичайного людського життя взагалі" [7, 228].

Цілком зрозуміло, що після того, як християнство заняло панівні позиції у духовному світі середньовічної Європи й сформулювало церковну організацію, проблематизувався сам духовний зміст вчення, його трансцендентність, чи більш точно – незатьмареність буденними, мирськими справами. "Реформаторський дух XI ст., обґрунтовуючи і здійснюючи світоспрощуючий у своїх крайніх проявах ідеал, кликало й вело маси до часів церкви апостольської" [8, 143].

У XI–XII ст. з'являються чернечі ордени, які проповідують євангельські цінності, апелюють до ідеалів ранніх християнських общин. Наголошення на преференціях бідноти у царстві небесному виливалося в ідеологічне виправдання – апологію бідності.

Найпотужнішим орденом, що обстоював ідеали ранньохристиянської святості, став напівмаргінальний францисканський орден міноритів, заснований у 1208 році. Мінорити відмовлялися від монастирського життя та йшли між люди. Вони проповідували поєднання світських та релігійних цінностей й намагалися поєднати людей християнською любов'ю і спрямувати їх на творення блага. Ж. Ле Гофф, зокрема, вказує, що сподвижники Франциска, дванадцять "менших братів" (міноритів) були заклопотані в першу чергу тим, щоб смиренням і абсолютною бідністю, що прирікала на жебрацтво, сприяти "очищенню цього зіпсованого світу" [9, 83].

На думку Л. Карсавіна, "канонізувавши Франциска й утвердивши його братство, що перетворилося на орден, церква освятила і визнала апостольський ідеал, здійснений слідом за францисканцями трьома іншими "жебрацькими орденами": домініканцями, августинцями і кармелітами" [8, 150–151]. Але водночас, аналіз історичних подій та міркування над прецедентом визнання жебрацького ордену церквою, дає Карсавіну підстави вважати, що церква розуміла апостольський ідеал лише в якості найвищого, доступного небагатьом обранцям ступеня релігійного життя.

Однак суспільно навантажені соціокультурні домінанти Середньовіччя не відкидають факту наявності в ту добу людей, які виділялися своїми екстраординарними якостями. Тоді були наявні й особисті виміри маргінальності.

Першою моделлю самореалізації маргінальної особи середньовічного світу, яка акумулювала у собі найбажаніші й найкращі риси загальноприйнятого, був шлях мучеників, святих, ченців, тобто людей, які наслідували Христа. Чернецтво як втілення християнського ідеалу досконалого життя є найбільш натхненним, хоч і малодоступним через суворість дотримання ідеальних аскетично навантажених норм. Спочатку чернечий спосіб життя складався на сході, в Єгипті і Палестині, на початку християнської віри від часів гоніння на Христа. У пустелях і передмістях мегаполісів (на кшталт Олександрії) селилися затворники, стовпники, мовчальники, які свідомо обирали самотність і підкорялись своїм власним правилам, виконували духовні вимоги, що самі собі ставили і які значно перевищували вимоги повсякденності.

Примітно, що вже у IV–V ст. кількість ченців-відлюдників помітно збільшилась у міру того, як аскетичні ідеали раннього християнства зникали із повсякденного побуту світських християн. Чернецтво зароджувалося як етичний рух, прагнучи створити простір для живої суб'єктивності, довести реальність піднесеного світосприйняття, особистих переконань тощо. О. Дубко доводила, що для перших ченців західноєвропейського світу характерні аристократизм і освіченість. Це і перший християнський монах Павло Фівський, автор першого монастирського статуту Пахомій Великий, св. Ієронім, візії якого сповнені ремінісценціями з античних мислителів. "Це ідеалістично мислячі, інте-

лектуально розвинені люди, яким були притаманні воля, піднесені релігійні і моральні мотиви, творча і організаційна обдарованість" [10, 227]. Вказуючи на етичні параметри чернечого руху, що зароджувався як аристократично відсторонений від буденності ідеальний спосіб життя, Дубко підкреслювала, що аскетизм, праця і молитва перетворилися на життєвий ідеал інтелігенції, яка завжди цінувала споглядальний спосіб життя і поділяла притаманне античності зневажливе ставлення до розкошів та багатства.

Ця модель є маргінальною лише тією мірою, що шлях доброчесності, найкращий і найбільш омріяний, відкривається лише деяким, найкращим, найбільш гідним того. Для цього було два види рушіїв – зовнішні і внутрішні. І якщо внутрішні чинники стосувалися вмотивування свободи вибору й зобов'язань до духовних практик в рутині повсякденності, то зовнішні виявлялися тривіальними й у цій якості майже нездоланними за своєю вагою і змістом: "Це здійснення особистої свободи у вигляді виключності для тих, хто мав свободу пересування" [10, 228]. Тобто йдеться про те, що "монахом-маргіналом" (О. Дубко) могла стати вільна людина, для якої первинним був "моральний обов'язок", "символічне життя", "соціальні метафори, а не проза подій" [10, 228].

Отже, найперше схвалення знаходили видатні особистості, відомі своїм служінням надособистісному, своєрідною зразковістю. Сучасники цінували їх як найкращих серед найкращих. У цьому контексті Л. Баткін зазначав: "Виділеність античного героя, атлета, полководця чи реформатора, як і обраність середньовічного проповідника, є разом із тим найбільшою ступінню включеності, нормативності, максимальним втіленням загальноприйнятого", адже "можна високо цінувати, вважати видатним певного індивіда, але не за те, що робило би його ні на кого не схожим і незрівнянним" [11, 12].

Продовження такого ходу думки можна знайти у Л. Карсавіна, який міркує над проблемою того, що тяжіння Середньовіччя до "визначеності", до "форми" вказує на акцентуацію всезагальності й недостатню увагу до індивідуального і особливого: "Ця "відстороненість" зрозуміла у правосвідомості, що не здатна схопити індивідуальне, в можливості і силі стихійних, масових рухів, у соціально-економічних відносинах, що визначені спільним для всіх звичаєм і символічними актами, в єдності потенційно безкінечно-множинної аморфності" [8, 180].

Ця відстороненість сприйняття і здійснення ідеї не усуває самого факту життя в його конкретних маніфестаціях. Але у тому то й справа, що конкретність ця не цінується, а цінуються відсторонені схеми, символи, що "таємничо підводять до загального і підносять його в сферу будь-кого, хто доторкнувся до реальності" [8, 180].

Відстороненість сприйняття та здійснення не виключала ані сили, ані глибини переживань, але ввівши їх в стандартні (символічні) схеми, чи кліше, матриці, надавала їм своєрідного звучання.

Слід детальніше зупинитися на питанні, що ж включає в себе рефлексія індивіда щодо визначення себе і свого місця у світі. Рефлексія Середньовіччя не була критичністю мислення, це смислове навантаження привнесла доба Просвітництва. Середньовіччя не знало критицизму так само, як і не уявляло собі суті свободи совісті. Інакомислення взагалі та вільнодумство зокрема, так само, як і критика, як і інтелектуальне й екзистенційне тремтіння перед незнаним, неясним, хвилювання й збудження, невдоволеність пошуком шукали виходу в певних маргінальних формах.

Саме цей пласт смислів Л. Баткін і назвав "горизонтом особистості". Наближення до такого "горизонту особистості" стає мірою/міркою, за допомогою якої Л. Баткін пропонує розглядати унікальність домодерної людини [11, 8]. Можна додати, що горизонт особистості стає й мірилом розрізнення культур-маргінальності у домодерній Європі. Це так, тому що маргінальністю, межовістю постає сама рефлексія індивіда щодо власної ідентифікації.

Особливим за значимістю й питомою вагою джерелом знань про маргінальність осіб домодерної культури постають їх власні письмові свідоцтва про життєвий шлях, душевні переживання, пов'язані із його проходженням, та внутрішні, а дуже часто і зовнішні колізії і суперечливості, які чекали їх на цьому шляху. Звернення до таких текстів дасть змогу більш ємко визначити модуси маргінального стану.

Яскравим свідченням життєвого шляху є "Сповідь" Бл. Августина, в якій видатний ідеолог католицької церкви на прикладі свого власного життя з усією пристрастю довів, що людина може звернутися до Бога й стати на шлях істини й добра у будь-який момент, осягнувши негідність минулих гріхів і помилок.

Всі дослідники творчості Августина відзначають потужну психологічну складову твору. Але слід бути свідомим того, що психологізм, самозаглиблення ще не є індивідуалізмом. Саме на цьому наголошував Л. Карсавін, чим вніс суттєве уточнення у розуміння проблеми. "Сповідь загострила душевне життя середньовічної людини. Але їй було важливе її особисте спасіння, не його особисті особливості, що скоріше лякали його аніж приваблювали; а в собі самій вона бачила грішника взага-

лі, боротьбу чеснот із пороками, зусилля волі і благодать, – все, що, звичайно, таким же точно було й у інших. Тонкі спостереження і глибокі відкриття стосувалися людської природи в цілому, не в її індивідуальних проявах" [8, 181].

За допомогою психологізму Августин показує динаміку й суперечливості становлення особистості. На думку ряду дослідників, серед яких і відомі італійські знавці історії західноєвропейської філософії Дж. Реале і Д. Антісері, у "Сповіді", у "напруженні [душі] і вимушених розривах, що тягнуть до протистояння волі Божій, Августин віднаходить "справжнє "я", особистісне в людині, в невимовному сенсі" [12, 56]. Відкриття "я", відкриття "горизонту особистості" відбувається в процесі усвідомлення того, що людська воля не співпадає із Божественною. Хоча заглибившись в темні безодні людської душі, Августин доводить єдиноможливий засіб виходу – Божу благодать, яка може вивести людину із гріховної інерції і врятувати.

Як особа усвідомлює себе, якою вона постає із тексту перед самим собою і перед своїми читачами? Ці питання прямо виводять на проблему ідентичності. Рефлексія щодо ідентифікації себе супроводжує процес внутрішньої боротьби: "Перший поштовх – у драмі внутрішнього світу, який раптом дав тріщину, що примусило його довго страждати, – це непереборна внутрішня суперечливість його волі, бажань, що йому її вдалося подолати лише в результаті повного зречення від власної волі на користь волі Бога, засобом нестерпних зусиль вдалося зробити своєю" [12, 56].

Для Високого (пізнього) Середньовіччя характерна більша міра індивідуалізації свідомості. Особою, яка чи не найвиразніше поєднала свободу із прозою життя, став Франциск Ассізький. Образ св. Франциска – це чудакуватий блаженний, який розмовляє із птахами і співає гімни природі, називаючи її благою, оскільки вона є витвором рук Божих. Він закликав мирян до покаяння, до життя, подібного до життя Христа й своїм життям давав приклад слідування йому. "Споглядальник і наслідувач Христа, він не обмежує себе символічним самовідданим слідуванням по стопам Спасителя в лоні чернецької сім'ї, а, як Вчитель його, блукає без притулку і захисту, словом і прикладом всім проповідуючи "життя покаяння"" [8, 146]. Як влучно підмічає Л. Карсавін, він у кожному жебракові, у кожному блукачеві бачить стражденного Ісуса. "Христос для Франциска – саме втілення Смиріння, сама Бідність…, а наслідування Христа – народження в собі Христа, тобто конкретної царственної єдності усіх чеснот" [8, 146]. Франциск, копіюючи Христа, розумів заповіді буквально, а не алегорично, як найперший обов'язок кожного. Він не розділяв моральний обов'язок і страждання, подвиг і хрест. Цим самим він вказав своїм життям на певний вимір совісті як почуття серця, як жалісного зворушливого пориву. Важливо, що така налаштованість виливається у філантропію.

Інколи наслідування Христа носить наївний, відчайдушно-формальний характер. "Св. Франциск розвинув у собі істинну пристрасть до самопринижения і юродства… Вживання в уявні страждання (хресні муки Христа) привели св. Франциска в кінці його життя до стигматизму" [10, 243]. Смирення і терпіння Франциска не мають меж. Він не нарікає і не жаліється, а навпаки – своєю поведінкою повсякчас висловлює радість, промовляє завжди із посмішкою. Як вказувала О. Дубко, "найбільшу радість життя він намагався поєднати із прозою буднів, що не характерно для Середньовіччя" [10, 244].

Популяризуючи біблійне "Бог є любов" (2Кор.13:11) й наслідуючи Христа, Франциск втілив своїм життям саму любов. Л. Карсавін описує цей душевний лад поетично і, водночас, гранично емоційно: "Любов притягує Франциска до Бога, а в Богові – до всього оточуючого світу, і в людях любить він не тільки подобу Божу, а саму індивідуальність кожного. Звертаючись від людей до інших тварей Божих, Франциск і в них відчуває живу особистість та їх любить не лише заради Бога, але і заради них самих, закликаючи і брата-Сонце і сестру-Місяць, і брата-Вогня, пташок, звірів і риб славити Всевишнього. Всі вони дорогі та близькі Франциску; всі – символи Божества й особистості, котрі осяюються любов'ю, що наївно одухотворює каміння і воду" [8, 146–147]. Такий народний, з одного боку, а з іншого – безпосередньо екзистенційний вимір Францискової проповіді спонукав папу Інокентія й, ширше, всю панську владу взяти до уваги популярність жебрацького проповідника, який "співав гімн господу" і цим уславленням "відкривав… благодатні сили церкви та її служителів, які в руках своїх тримали тіло Христа" [8, 147]. "На допомогу клірикам послані ми", – проголошував своїм учням Франциск.

Саме ці реалізовані Франциском очікування народу й змусили Церкву канонізувати його й зняти по можливості протестну тональність Францискового подвижництва.

Але маргінальний ракурс у культурі Середньовіччя не обмежується наявністю таких яскравих постатей. Хоча, дійсно, стають відомими або ті особистості, поведінка та ідеї яких ставали в наступні епохи зразковими, або ті, хто "отримує сумну славу в якості прикладів ілюзорних досягнень" [13, 26]. Більшість пограничних процесів часто залишаються непомітними в культурно-історичному процесі. Однак їхнє культурно-історичне значення також не можна применшувати. Ці "маловідомі нам відлюдники, що розплодилися по всьому християнському світу… ховалися в лісах, де їх осаджали відвіду-

вачі, чи влаштовувались у таких місцях, де могли допомогти мандрівникам знайти дорогу, міст чи брід", "ставали наставниками бідних і багатих, сумуючих і закоханих", оскільки вони не були "зіпсовані політикою офіційного духівництва" [9, 82].

Отже, можна зробити наступні висновки. Маргінальні групи складалися переважно на узбіччі панівної соціокультурної системи, на соціокультурній периферії, незважаючи на ту непересічну духовну налаштованість, яку вони задали подальшому розвитку західноєвропейської культури. Для маргінальних груп, представлених переважно релігійними общинами, що протиставляли себе суспільному устрою європейського Середньовіччя притаманні спільні риси: рівноправність членів общини; анонімність; відмова всіх зовнішніх розрізнень; відсутність чітко визначеної приватної власност; частково однаковий одяг, інколи навіть без розрізнення за статтю, що підкреслювало схожість/подібність їх між собою; статева стриманість, що в граничних проявах сягала ліквідації інституту сім'ї та шлюбу; припинення родинних прав і обов'язків; максималізація доброчесного способу життя, що виражалася у набожній поведінці. У домодерній західноєвропейській культурі маргінальність особи майже ніколи не виступала як її автономність і незалежність, тобто в суто модерному сприйнятті смислів, що закладені у ці позначення. Традиційна культура знала бунтарів, культурних аутсайдерів, які свідомо чи несвідомо вступали в конфлікт із загальноприйнятими нормами. Маргінальний стан не провокувався штучно – він не міг виникнути поза різного роду реальними або надуманими зіткненнями із оточуючим світом. Маргінальний стан у традиційній культурі завжди передбачав розрив звичних зв'язків і створення свого власного, нонконформістського світу. Перебування в пограничних областях, на межі загальноприйнятого і недозволеного потребувало від індивіда активної життєвої позиції. Ця активність часто передбачала боротьбу, в першу чергу, із забобонами і закостенілістю, інколи – із обставинами.

Література:

1. Артюхович Ю. В. Аксиосфера базового маргинала: Ценностный мир "среднего" россиянина в философском осмыслении : монография / Ю. В. Артюхович. – Волгоград : Издатель, 2009. – 116 с.
2. Стариков Е. Маргиналы, или Размышления на старую тему: "Что с нами происходит?" / Е. Стариков // Знамя. – 1989. – №10. – С. 133–162.
3. Философские маргиналии / [под ред. Л. Т. Рыскельдиевой]. – Симферополь : Эль Иньо, 2002. – 178 с.
4. Грушко Е. А. Культур-маргінальність: визначення поняття / Е. А. Грушко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2010. – № 4. – С. 32–36.
5. Эко У. Имя розы: Исторический роман / У. Эко ; [пер. с итал. Е. А. Костюкович, послесл. Ю. М. Лотмана]. – М. : Книжная палата, 1989. – 494 с.
6. Свенцицкая И. С. Раннее христианство: страницы истории / И. С. Свенцицкая. – М. : Политиздат, 1987. – 336 с.
7. Трельч Э. Церковь и секта / Э. Трельч // Религия и общество : хрестоматия по социологии религии : [сост. Гараджа В. И., Руткевич Е. Д.]. – М. : Аспект Пресс, 1996. – С. 226–238.
8. Карсавин Л. П. Культура средних веков. / Л. П. Карсавин . – К. : Символ & Airland, 1995. – 208 с.
9. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф ; [пер. с фр. под общ. ред. Ю. Л. Бессмертного; послесл. А. Я. Гуревича]. – М. : Прогресс, Прогресс Академия, 1992. – 376 с.
10. Этика : учеб. для студ. филос. ф-тов вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. – М. : Гардарики, 1999. – 495 с.
11. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания / Л. М. Баткин. – М. : РГГУ, 2000. – 1005 с.
12. Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. В 3 томах. Том 2. Средневековье / Дж. Реале, Д. Антисери; [пер. с итал. С. Мальцевой ; науч. ред. Э. Соколов]. – СПб. : ТК Петрополис, 1994. – 368 с.
13. Динамика культуры: теоретико-методологические аспекты / АН СССР, Ин-т философии. – М. : 1989. – 118 с.

УДК 32:37+008

Жалюк Оксана Петрівна,
старший викладач Вінницького
соціально-економічного інституту
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини "Україна"

РЕАЛІЗАЦІЯ ДЕРЖАВНИХ ТА ОБЛАСНИХ МОЛОДІЖНИХ ПРОГРАМ КЛУБНИМИ ЗАКЛАДАМИ ВІННИЧЧИНИ

У статті розглянуто діяльність клубних закладів Вінницької області по реалізації заходів на виконання державних та обласних молодіжних програм. Подано пропозиції щодо підвищення ефективності цієї роботи.

Ключові слова: *молодіжна програма, клубний заклад, дозвілля, діяльність, ювенал.*

This article describes the activities of cultural clubs in Vinnytsia region on the realization of measures to implement state and local youth programs. The suggestions to improve the effectiveness of this work are given.

Keywords: *youth program, cultural club, leisure, activity, juvenile.*

Молодь є тією соціальною групою, яка вирішальним чином визначає зміст і характер майбутнього, концентрує в собі перспективні тенденції суспільного розвитку. На створення умов для її всебічного розвитку необхідно спрямовувати зусилля влади, громадськості та бізнесу.

На жаль, соціально-економічні і політичні зміни, які мають місце в останні роки не лише в українському суспільстві, а й і в усьому світі, зіпсували духовне здоров'я сучасної молоді. Наркоманія, паління, вживання алкоголю, токсикоманія нерідко вважаються найкращим дозвіллям серед певної частини юнаків та дівчат. У Вінницькій області станом на 2010 рік офіційно зареєстровано 947 споживачів ін'єкційних наркотиків (за неофіційними даними це число у кілька разів більше), виявлено 2348 ВІЛ-інфікованих громадян, із них 673 особам встановлено діагноз СНІД, померло всього 451 ВІЛ-інфікована особа, у т.ч. від СНІДу – 266 осіб. Проблемним залишається формування духовної культури, системи ціннісних орієнтацій, національно-патріотичної свідомості у молоді. Хоча, як свідчать результати досліджень Державного інституту розвитку сім'ї та молоді, рівень національної ідентифікації у молоді досить високий – 93 % молодих людей вважають Україну своєю Батьківщиною. Проте обрали б своєю Батьківщиною Україну лише 67 %. Господарями своєї країни не відчувають себе 71–78 % людей віком від 14 до 35 років [6]. За даними Міністерства України у справах сім'ї, молоді та спорту, Державного комітету статистики України вільний час українська молодь проводить здебільшого на природі (47 %). Популярними є й розважальні види дозвілля, які потребують матеріальних витрат: клуби, кафе, кінотеатри (близько 30 %). Третина присвячує вільний час своєму хобі. Сільська молодь частіше проводять час на дискотеках, тому, що там це єдина розвага. Найбідніші респонденти частіше блукають вулицями. Малозабезпечена молодь жодного разу не зазначила, що відвідує концерти класичної й органної музики, виставки та вернісажі, дбає про свою зовнішність і здоров'я, фізичне й духовне вдосконалення [10]. Однією із основних причин такої невтішної ситуації є неуважне ставлення владних структур до проблем та інтересів молодих людей. Неабияку роль у духовному оздоровленні дітей та молоді, організації їх дозвілля тощо, особливо на селі, держава відводить клубним закладам як складовій молодіжної інфраструктури.

Слід зазначити, що клубні заклади, одними із основних завдань яких є задоволення культурно-дозвіллєвих потреб громадян, вивчення культурних запитів, створення і організація діяльності клубних формувань та розкриття творчих здібностей і обдарованнь різновікових груп населення [8], зазнали серйозних змін після утворення незалежної Української держави. Реформації, що відбуваються на державному і місцевому рівнях, негативно вплинули на зміст культурно-творчої діяльності клубних закладів, їх матеріально-технічне становище та кадровий потенціал [3, 243].

На сьогодні клубні заклади як культурно-просвітницькі, дозвіллєві та мистецькі центри, користуються найнижчим авторитетом серед молоді. Тому, досить актуальним є питання необхідності відновлення їх спроможності позитивно виступати в ролі інституту соціалізації і духовно-морального виховання нового покоління як основного інноваційного ресурсу розвитку країни.

© Жалюк О. П., 2012

У тій чи іншій мірі питання формування та реалізації молодіжних програм як інструменту здійснення державної молодіжної політики знайшли своє відображення у науковій літературі історичного, політологічного, філософського, економічного, державно-управлінського, юридичного психолого-педагогічного та інших спрямувань. Тут необхідно виділити праці науковців Є. Бородіна, М. Головатого, В. Захарченка, М. Перепелиці та інших [2].

Діяльність закладів культури Подільського регіону, в тому числі і клубних, у напрямку виконання державних та обласних молодіжних програм з'ясовують П. Слободянюк, І. Журавлівський, М. Семчишина [9].

Важливу інформацію щодо роботи клубних установ Вінниччини по реалізації заходів державних та обласних молодіжних програм містять щорічні звіти управління культури Вінницької облдержадміністрації та Вінницького обласного центру народної творчості, аналітичні довідки про роботу районних будинків культури.

Метою статті є аналіз діяльності, яку здійснюють заклади культури клубного типу Вінниччини на виконання державних та обласних молодіжних програм.

Наразі в Україні реалізовується низка загальнодержавних програм, положень, спрямованих на вирішення соціально-культурних проблем молоді, сприяння її соціальному та духовному розвитку. Це, зокрема, Державна програма "Репродуктивне здоров'я нації" на період до 2015 року, Державна програма розвитку фізичної культури і спорту на 2007–2011 роки, Загальнодержавна програма забезпечення профілактики ВІЛ-інфекції, лікування, догляду та підтримки ВІЛ-інфікованих і хворих на СНІД на 2009–2013 роки та ін. 28 січня 2009 р. Кабінет Міністрів України прийняв Постанову "Про затвердження Державної цільової соціальної програми "Молодь України" на 2009–2015 роки".

Довгострокові програми по роботі з дітьми та молоддю діють і у Вінницькій області, а саме: "Обласна цільова програма роботи з обдарованою молоддю на 2008–2012 роки", "Програма розвитку фізичної культури і спорту у Вінницькій області на 2007–2011 роки", "Обласна програма розвитку Українського козацтва на 2009–2011 роки", "Обласна цільова соціальна комплексна програма підтримки сім'ї, демографічного розвитку, попередження торгівлі людьми та забезпечення рівних прав і можливостей жінок та чоловіків на період до 2015 року", "Обласна програма військово-патріотичного виховання, підготовки молоді до військової служби, рекламування та пропагування військової служби за контрактом в Збройних Силах України на 2011–2015 роки", "Обласна програма розвитку культури та духовного відродження на 2011–2015 роки", "Обласна цільова соціальна програма ,,Молодь Вінниччини" на 2010–2012 роки". Серед пріоритетних напрямів діяльності останньої знаходимо: створення умов для інтелектуального самовдосконалення молоді, творчого розвитку особистості; утвердження патріотизму, духовності, моральності та формування загальнолюдських цінностей; пропаганда та формування здорового способу життя [6].

Незважаючи на складну фінансово-економічну та кадрову проблеми, які існують в клубній галузі Вінниччини, клубні заклади, яких станом на 01.01.2011 року у Вінницькій області нараховується 1074, з них в сільській місцевості – 1019, намагаються забезпечити реалізацію окремих напрямків молодіжних державних та обласних програм. Над створенням умов щодо безпосередньої участі дітей та молоді у процесі відродження, розвитку і оволодіння духовними і культурними цінностями українського народу, формування у молоді почуття національної гордості, потреби в духовному і фізичному розвитку працюють 1765 культосвітніх працівників, з яких 1039 виконують свою роботу на селі [7, 2]. Творчому розвитку особистості, організації змістовного дозвілля молоді сприяють 6300 клубних формувань та 5101 колектив аматорського мистецтва [7, табл. 1].

Значну увагу фахівці клубної галузі приділяють патріотичному вихованню, прагнучи розвинути у молоді почуття гордості за країну, глибокої поваги до культурного та історичного минулого України, до загальнодержавної, регіональної символіки та історичних святинь. З нагоди Дня Соборності, Незалежності, Конституції України, української армії, козацької і партизанської Слави та інших пам'ятних дат і подій з історії нашої держави в клубних закладах вже традиційними стали проведення комплексу мистецьких та освітньо-інформаційних заходів [11, 456–464]. Так, до 65 річниці Великої Перемоги працівниками Гайсинського РБК було організовано: відкриття Пам'ятної Дошки героям-зв'язківцям, мітинг-реквієм біля пам'ятника розстріляним гайсинчанам в урочищі Белендіївка, програма "Славимо День Перемоги" за участю творчих колективів та окремих виконавців, шефський концерт "Перемога в ім'я життя" для воїнів місцевого гарнізону, велика концертна програма "В ім'я живих", перегляд фільмів народної кіностудії "День перемоги в місті Гайсині" [1, 9].

Вихованню любові до рідного краю сприяють вечори-зустрічі з ветеранами Великої Вітчизняної війни, тематичні вечори, присвячені воїнам-афганцям, урочисті проводи юнаків до лав Збройних сил України, які проводять клубні заклади спільно з громадськими організаціями. З метою популяризації та відродження козацтва фахівці клубної галузі організовують проведення спортивних заходів "Козацькі розваги".

В 2010 році молодь Вінниччини долучилась до Всеукраїнського культурно-мистецького проекту "Єдина Україна: Схід і Захід разом", спрямованого на духовно-культурну єдність, зміцнення дружніх відносин між регіонами України.

Клубні фахівці при сприянні Вінницького обласного центру народної творчості (ВОЦНТ) в 2010 році надали організаційно-методичну допомогу 40 творчим колективам-учасникам міжнародних та всеукраїнських фестивалів і конкурсів, які відбулися в Польщі (Міжнародний фестиваль-конкурс пісенної творчості), в Чехії (Міжнародний фестиваль національних культур), в Україні у Дніпропетровську (відбірковий тур мистецького проекту "Країна має таланти"), Ужгороді (фестиваль національних культур), Києві (Всеукраїнський конкурс читців "Кобзар і Україна"), Ворзелі (Всеукраїнський фольклорно-етнографічний фестиваль "Золоті ключі"), Луганську (Всеукраїнський відкритий конкурс кіно-, телевізійних робіт "Майстер Гаскойн"), с. Шаповалівці Конотопського району Сумської області (Всеукраїнський фестиваль "Козацький родослав"), Полтавській області (Всеукраїнський конкурс фольклорних колективів в рамках фестивалю народної творчості на Національному Сорочинському ярмарку), Чернівцях (Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики "Червона рута"), Вінниці (Міжнародний фестиваль народної хореографії "Барвінкове кружало") та ін. [4, 16].

З метою створення умов для культурного, творчого розвитку юнацтва та молоді, пошуку та підтримки обдарованої молоді в області проводяться фестивалі, огляди-конкурси, свята, виставки образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва [13, 357–368].

На досить високому рівні представляє свою майстерність молодь Вінниччини на Всеукраїнських та обласних культурно-мистецьких заходах, а саме: Всеукраїнському літературно-мистецькому святі сатири і гумору ім. С. Руданського (м. Калинівка, с. Хомутинці), Всеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені Павла Вірського (м.Хмельницький), Всеукраїнському пленері скульпторів-каменотесів "Подільський оберіг" (с. Буша Ямпільського району), Всеукраїнському фестивалі-конкурсі кобзарського мистецтва "Струни вічності" ім. В. Перепелюка (Вінниця), обласному фестивалі народної творчості "Скарби Поділля" (Вінниця), обласному відбірковому турі Всеукраїнського конкурсу сучасної пісні та популярної музики "Червона рута" (в 2010 році в конкурсі взяло участь більше 155 осіб з 23 районів області в наступних номінаціях: народний спів, популярна музика, акустична музика, рок-музика).

У кожному районі Вінницької області окрім традиційних культурно-мистецькі проектів, таких як "Велика рідня" (Літинський район), "Майстри мистецтв – трудівникам села", конкурс автентичних колективів на приз Г. Танцюри (с. Зятківці, Гайсинський район), огляд-конкурс аматорських колективів "Скіфська пектораль", фестиваль-конкурс "Народні музики Поділля" (в 2010 році взяло участь 30 інструментальних колективів області та міст Вінниці і Ладижина) (Немирівський район), "Від роду до народу" (Вінницький район), свято фольклору "Світанки над Россю" (Погребищенський район) тощо створено інноваційні культурологічні проекти, зокрема, "Мамину сорочку пригорну до серця" (с. Клембівка Ямпільського), "Рушники ви мої, рушники..." (с. Правилівка Оратівського), "Одвічна Русава" (с. Стіна Томашпільського), Міжнародний фестиваль-конкурс хорового мистецтва ім. Павла Муравського (с. Дмитрашківці Піщанського) районів та інші.

Популярністю серед дітей та молоді районів Вінницької області користуються фестивалі-конкурси дитячої та юнацької творчості: "Веселі дзвіночки" та "Зорепад" (Калинівський РБК), "Ранкова зірка" (Мурованокуриловецький РБК), "На хвилях Згару" (Літинський РБК), "Тростянецькі самоцвіти" (Тростянецький РБК), "На кордоні областей" (Оратівський РБК), "Зорепад любові" (Чечельницький РБК), "Творча комора" (Вінницький РБК), районний конкурс патріотичної пісні для дітей та юнацтва "Пісня в солдатській шинелі" (Бершадський РБК), творчі звіти аматорських колективів, присвячені року молоді в Україні "Молодь – майбутнє твоє, Україно" (Тиврівський РБК) та ін. [5, 4].

Слід зазначити, що на Вінниччині проводиться робота у напрямку підтримки творчої обдарованої молоді шляхом присудження їй грантів та премій. Так, за поданням ВОЦНТ присуджено премії за результатами обласного конкурсу "Молода людина року" в номінації "Відкриття року в галузі культури і мистецтв" художниці О. Адамчук (м.Вінниця), обласну літературну мистецьку премію "Кришталева вишня" присуджено художнику Л. Панкоші з смт.Тиврів та керівнику народного аматорського хорового колективу Іллінецького РБК О. Кузьміній [4, 17]. Щорічна премія ім. М. Д. Леонтовича кращим майстрам народної творчості, місцевим поетам, музикантам, співакам, композиторам, серед яких відзначається й обдарована молодь, вручається в Теплицькому районі на традиційному святі хорового мистецтва "Криниця Леонтовича – пісенне джерело".

Великий інтерес у молоді викликає проведення майстер-класів з різних видів народного мистецтва: соломоплетіння, який відбувся в рамках обласного фестивалю народної творчості "Скарби Поділля", писанкарства – в рамках Всеукраїнського свята народного мистецтва "Великодня писанка" тощо.

Для того, щоб духовно збагатити, відчути скарб народних надбань, красу української мови і народної пісні, молодь і діти молодшого та шкільного віку залучаються до участі в народних та театралізованих святах, таких як Масляна, Купальське свято, свято Козацької Слави, Новорічні та Різдвяні свята. Зокрема, в рамках проведення Всеукраїнського свята народного мистецтва "Великодня писанка" 22 фольклорних та фольклорно-етнографічних колектива районів області представили театралізоване дійство "Великдень душі в піснях та обрядах" [4, 2].

При Гайсинському РБК під рубрикою "Вивчаємо народні традиції" для молоді міста протягом багатьох років проводяться вечори-зустрічі з фольклористами, зустрічі-розповіді про народні свята.

Молодь постійно залучається до участі у заходах щодо розвитку та популяризації культурних традицій національних меншин, які проживають на території Вінницької області. Зокрема, в 2010 році відбувся XVIII фестиваль національних культур "Всі ми діти твої, Україно!" у смт. Шаргород Вінницької області.

Клубними закладами постійно проводиться робота з утвердження серед молоді здорового способу життя, попередження та профілактики хвороб, що передаються, вживання алкоголю, наркотичних засобів, зокрема проводяться диспути, години здоров'я, лекції, інформаційні бесіди про шкідливість паління, відеолекторії "СНІД та життя – несумісні", "Паління – ворог здоров'я", "Туберкульоз – хвороба небезпечна" (Гайсинський район).

В клубних закладах мають місце заходи з питань утвердження моральності та правових норм в суспільстві, зокрема диспути "Мораль і духовність чи деградація" (Гайсинський РБК), зустрічі з юристами з питань забезпечення реалізації прав молоді з особливими потребами, круглі стіли на теми: "Протидія торгівлі людьми", "Формування у молоді поваги до закону та запобігання негативним явищам в молодіжному суспільстві", що сприяє формуванню світогляду молодого покоління, зокрема тих, хто зіткнувся з проблемою фінансів і пошуком роботи за кордоном.

Традиційно щорічно в більшості клубних закладів проводяться свята та конкурси, приурочені Дню молоді, Дню студента, зокрема, конкурс солістів-вокалістів "Тобі співає молодь, Україно" (Ямпільський РБК), КВК, конкурсні молодіжні програми "Міс чарівність", "Все для тебе", "Юнфорум – XXI" та інші.

Одним із напрямків роботи фахівців клубних закладів з молоддю є профорієнтаційна робота. Для організацій та підприємств (медиків, вчителів, працівників комунальної сфери, працівників культури, міліції, працівників сільського господарства та інших) влаштовуються професійні свята. Періодично заклади культури клубного типу Вінниччини організовують зустрічі молоді з фахівцями окремих професій під рубрикою "Сто професій є чудових". А в Гайсинському РБК в рамках проведення щорічного районного свята "Ми – юність твоя, Україно" в номінації "Кращий за професією" відзначаються молоді люди соціальної та виробничої сфери.

Враховуючи економічні проблеми сьогодення, працівники клубних установ сприяють проведенню для молодих сімей лекцій з фінансового планування сімейного бюджету і т.і.

Отже, клубні заклади Вінниччини забезпечують реалізацію державних та обласних молодіжних програм через залучення молоді до проведення низки культурно-мистецьких та інформаційно-просвітницьких акцій та заходів, спрямованих на створення умов для інтелектуального самовдосконалення молоді, творчого розвитку особистості, утвердження патріотизму, моральності та духовності молодого покоління, пропаганду та формування здорового способу життя, створення сприятливого середовища для забезпечення зайнятості молоді.

Для більш ефективної роботи клубних закладів по виконанню державних та обласних ювенальних програм необхідно:

– підняти престиж клубного закладу як соціального інституту для повного задоволення духовно-творчих запитів та потреб всіх категорій населення, в тому числі і молоді, через: модернізацію матеріально-технічної бази; розширення бюджетного фінансування; оновлення та перепідготовку кадрів; налагодження творчої співпраці з відділами (управліннями) освіти у справах сім'ї, молоді та спорту райдержадміністрацій, міськвиконкомів, молодіжними громадськими організаціями, центрами соціальних служб для сім'ї, дітей та молоді, навчальними закладами, ЗМІ; запровадження в роботу клубних закладів сучасних наукових і практичних підходів, які б сприяли процесу виховання та соціалізації молодого покоління в нових умовах;

– активізувати залучення молоді до участі у роботі аматорських колективів, творчих гуртків, клубів, об'єднань за інтересами при клубних закладах, що підвищить суспільну активність ювеналів;

– ввести в клубних закладах, особливо в сільській місцевості, посаду спеціаліста з питань молоді та спорту, який би розробляв і проводив соціологічні дослідження з метою виявлення потреб молоді Вінниччини; сприяв пошуку та залученню спонсорської допомоги щодо фінансування культурно-

просвітницьких заходів, екскурсій, творчих зустрічей з майстрами мистецтв, видатними людьми села, громадськими діячами, працівниками медичних установ та дільничними інспекторами з питань правової освіти молоді; розробляв систему заходів інформаційної, фінансової, організаційної підтримки та стимулів для талановитої молоді;

– на допомогу працівникам клубних закладів запровадити видавництво інформаційного бюлетеня, що містить правові акти, дані соціологічних досліджень, аналітичні матеріали та інші матеріали з питань молодіжної політики, проблем молодих громадян, молодих сімей, молодіжних організацій.

Література:

1. Аналітична довідка про діяльність Гайсинського районного будинку культури за 2010 рік / Вінницький обласний центр народної творчості. – 2011. – 17 с.
2. Бородін Є. І. Державна молодіжна політика в Україні: процес формування та розвитку (1991–2004 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра іст. наук : 07.00.01 / Є. І. Бородін ; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2007. – 34 с.; Головатий М. Ф. Формування державної молодіжної політики в сучасній Україні (політологічний аналіз) : дис. на здобуття наук. ступ. д-ра політ. наук : 23.00.02 / М. Ф. Головатий ; НАН України. – К., 1996. – 389 с.; Захарченко В. Г. Підсумки і перспективи наукових розробок центру дослідження сім'ї Державного інституту проблем сім'ї та молоді з виявлення особливостей функціонування і розвитку української родини // Український соціум. – 2006. – № 2. – С. 35–42; Перепелиця М. П. Державна молодіжна політика в Україні (регіональний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. політ. наук : 23.00.02 / М. П. Перепелиця ; Ін-т політ. і етнонац. дослідж. НАН України. – К., 2001. – 19 с.; Толстоухова С. В. Організаційно-педагогічні основи функціонування системи соціальних служб для молоді: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : 13.00.01 / С. В. Толстоухова ; Ін-т педагогіки АПН України. – К., 2001. – 18 с.
3. Жалюк О. П. Культурно-освітня робота на Поділлі: постсоціалістичні тенденції / О.П.Жалюк // Освіта, наука і культура на Поділлі : збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2009. – Т. 14. – 528 с.
4. Звіт про роботу обласного центру народної творчості за 2010 рік. – Вінниця, 2011. – 21 с.
5. Звіт про роботу районних будинків культури Вінницької області у 2010 році / Вінницький обласний центр народної творчості. – Вінниця, 2011. – 7 с.
6. Обласна цільова соціальна програма ,,Молодь Вінниччини" на 2010–2012 роки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.vinrada.gov.ua/perelik_dovgostrokovih_program.htm.
7. Основні показники роботи галузі культури Вінницької області у 2010 році / Вінницька обласна державна адміністрація управління культури. – Вінниця, 2011. – 67 с.
8. Примірне положення про клубний заклад [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://document.ua/pro-zatverdzhennja-primirnogo-polozhennja-pro-klubnii-zaklad-doc9765.html.
9. Слободянюк П. Я. Культура Хмельниччини / П. Я. Слободянюк. – Хмельницький, 1995. – 332 с.; Клуби Вінниччини – осередки творчої діяльності (Всеукраїнський конкурс-огляд сільських ЗККТ – 2002) / Упоряд. : Журавлівський І. М., Семчишина М. А. – Вінниця, 2003.
10. Соціальні проблеми молоді в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://old.niss.gov.ua/Monitor/april08/27.htm.
11. Жалюк О. П. Культурно-освітня робота уформуванні національної свідомості подолян на початку XXI ст. / Жалюк О. П. // Освіта, наука і культура на Поділлі : збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2010. – Т. 16 : Матеріали круглого столу "Освіта, культура і просвітницький рух на Поділлі", (22 жовтня 2010 року). – 356–364.
12. Жалюк О. П. Художнє аматорство на Поділлі: стан, проблеми, тенденції / Жалюк О. П. // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2010. – Вип. XXV. – С. 299–304.
13. Слободянюк П. Я. Фестивалі, конкурси, свята на Поділлі: новітні пошуки розвитку в умовах незалежної України / Слободянюк П.Я., Жалюк О.П. // Освіта, наука і культура на Поділлі : збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2010. – Т. 16 : Матеріали круглого столу "Освіта, культура і просвітницький рух на Поділлі", (22 жовтня 2010 року). – С. 356–368.

УДК 75 Яблонська: 008

Луценко Наталія Анатоліївна,
викладач кафедри соціогуманітарних дисциплін
Республіканського вищого навчального закладу
"Кримський інженерно-педагогічний університет"

ТВОРЧІСТЬ Т. Н. ЯБЛОНСЬКОЇ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

У статті розглядається творчість Тетяни Нилівни Яблонської, аналізуються її прагнення до свободи, креативність, вимогливість до себе, новаторський стиль у творчості.
Ключові слова: *художник, творчість, стиль, Т. Яблонська.*

This article deals with the work of Tatyana Nilovna Yablonskaya as well as analyses her desire for freedom, creativness, improvement of helself and innovative style of her works.
Keywords: *artist, creative work, style, T. Yablonskaya.*

Однією з основних характеристик творчої особи є реалізація права на свободу вибору. Т. Яблонська Яблонська своє право на свободу творчості і вибору в творчості реалізовувала в ході всієї своєї діяльності, перш за все, це відноситься до вибору стилю, манери письма. Вона змінювала манеру, стилістику, колірну палітру, образне розуміння, безповоротно відмовлялася від загальноприйнятих "істин" і постійно знаходилася в творчому пошуку. В цьому і полягав "феномен" Тетяни Яблонської.

Найчастіше творчість художниці пов'язують із соціалістичним реалізмом, проте її твори свідчать про наявність елементів соцреалізму, імпресіонізму, декоративізму, і через реалістичні картини переходу до камерних, метафоричних натюрмортів, пронизаних східною філософією.

Одним із перших післявоєнних творів Т. Яблонської є картина "Перед стартом". У ньому художниця показала себе зрілим майстром із оригінальною художньою манерою. Картина написана в імпресіоністському стилі, очевидно, під впливом творчості Ф. Кричевського та Е. Дега. Її поява викликала хвилювання в художніх колах; картина отримала прекрасні відгуки критиків і була висунута на присудження Сталінської премії. Проте курс держави на викорінення всіх напрямів у мистецтві, окрім соціалістичного реалізму, змінив ставлення критиків до твору "Перед стартом".

Потім у житті Т. Яблонської настав період, коли вона щиро вважала, що імпресіонізм згубний для художника і робить його творчість поверховою. Сама художниця згадує про це так: "Я навіть абсолютно щиро написала відповідну статтю в московську газету "Радянська культура". Мені цю статтю, як я тепер думаю, до кінця життя не пробачив Сергій Герасимов, хоч я пізніше і реабілітувалася, неначе, своїми роботами і виступами. Ця стаття була прийнята як зрада. Мені і зараз соромно за неї, але тоді я була абсолютно переконана в своїй правоті" [8].

Дійсно, у 70-х роках Т. Яблонська повернеться до досягнень імпресіоністів, після довгих шукань і подорожі до Італії, де вона зануриться в атмосферу Раннього Відродження. Картина "Вечір. Стара Флоренція" здивує критиків і мистецтвознавців. І хоча сама художниця зазначала, що картина була написана під впливом мистецтва старих майстрів, дослідники і поціновувачі мистецтва вважають, що "Вечір. Стара Флоренція" – приклад філософської лірики художниці. Незважаючи на те, що картина – це звернення до великих майстрів Високого Відродження й імпресіонізму, своєрідний діалог з ними, можливо, сповідь самої художниці, вона дуже сучасна, оскільки акцентує увагу на дійсному призначенні художника.

Етапний для Т. Яблонської твір "Льон", за який вона була втретє удостоєна Державної премії СРСР, з'явився як наслідок глибоких роздумів про розвиток і проблеми станкового живопису, який почав втрачати обумовлену самою своєю природою суверенність. У цій картині важлива роль відводиться художньо-традиційним моментам, що викликають асоціації з мистецтвом А. Венеціанова, З. Серебрякової. Проте колір набуває променистості, знаменуючи появу нових на цьому етапі творчих принципів у роботі. Саме в цей період Т. Яблонська знаходиться під великим впливом імпресіоніста Каміля Піссарро. Про сам твір художниця говорила, що "перецілувала пензликом кожен сантиметр картини" [1, 21].

Креативність художниці виявляється в нестандартному баченні життя. Так, картина "Хліб" приголомшує глядача своєю сонячністю, теплотою тонів і оптимізмом: молоді гарні жінки, золоте зерно, білі хустки, сині спідниці. Таке поєднання робить сюжет живописним і фантастичним, якщо враховувати рік написання картини. В сюжеті і композиції картини художниця ідеалізує соціалістичну працю колгоспного селянства. Сюжет Т. Яблонська знайшла ще до війни, коли поїхала зі студентами

© Луценко Н. А., 2012

на практику в село Летава Хмельницької області. Художниця захоплювалась людьми, які всю свою душу вкладали в працю на землі. Під час евакуації в роки війни сама Т. Яблонська бачила, скільки випробувань і злиднів припало на долю жінок у колгоспах, і її вразило те, з якою непідробленою радістю селянки працюють на відвойованій мирній землі, відновлюючи зруйноване господарство. Такий ентузіазм не міг залишити художницю байдужою, і вона все літо писала портрети жінок-колгоспниць, робила замальовки в полях і на фермах. "На початку жнив я натрапила на величезний колгоспний тік і відчула, що знайду тут те, що шукаю, і зможу висловити те, що переповнює душу" [1, 15; 3].

Повернувшись до Києва, Т. Яблонська почала роботу над полотном. Всі деталі картини неодноразово перевірялися художницею за натурою: вона спеціально зшила маленькі торби, розфарбувавши їх під мішки, щоб написати їх на пленері; совок, змальований на першому плані, вона склеїла власними руками з картону. Т. Яблонська згадувала, що довго не могла знайти позу головної героїні. Допоміг замовлений плакат про мирну працю, на якому вона змалювала дівчину, яка закочує рукави, щоб узятися за роботу. Цей образ став ключовим вузлом композиції. Веселий, бойовий погляд дівчини, як і на плакаті, спрямований безпосередньо на глядача. Своєю сонячністю, завзяттям, фантастичною життєрадісністю картина справила сильне враження як на глядачів, так і на комісію.

Саме ця нереальність на тлі голоду і післявоєнної розрухи стане пізніше предметом критики творчості Т. Яблонської. Формально робота цілком відповідала духу епохи: соціалістичний пафос, нові герої, їх завзяття і любов до праці. Проте дослідники зазначають, що картина "Хліб" відображає власні установки і враження художниці: потрібно надати втомленим від утрат, розладу і нескінченної тяжкої праці людям можливість хоч недовго передихнути, підняти очі і побачити своє, як всі були впевнені, неодмінне майбутнє. Такий підхід дозволяє побачити в картині не лише соцреалістичні, але й імпресіоністські мотиви. Т. Яблонська у своїх спогадах зазначала: "При роботі над картиною "Хліб" я більш за все прагнула передати захоплення від самого життя, передати правду життя. Крім того, я зовсім незадовго до "Хліба" писала картину "Перед стартом", одночасно писала "В парку" і ще не зовсім остаточно забула живописні відкриття відкинутих мною імпресіоністів" [8].

За цей твір художницю представили у 1950 році до Державної премії СРСР, а в 1958 році вона отримала бронзову медаль на Всесвітній виставці в Брюсселі. Критики дали позитивні відгуки, але сама Т. Яблонська поставилася до свого твору дуже критично, порівнюючи його з роботою А. Пластова "Жнива" і вказуючи на високу художню цінність його картини.

Мистецтвознавець Р. Недошивін щодо ідейного задуму картини писав: "Натхненна поезія радісної праці передових радянських людей. У картині Яблонської не статисти, які символізують своїми жестами і позами дану ідею. Тут живі люди, побачені в самому житті, в його дійсному і бурхливому кипінні. І не лише побачені, але і зрозумілі в їх сутності, в їхньому, так би мовити, головному життєвому пафосі" [5, 18].

Критичність до себе і результатів своєї праці – це основна властивість креативної особистості. Слід зазначити, що весь творчий шлях Т. Яблонської – це шлях змагань за першість. Проте, як властиво творчій натурі, змагання Т. Яблонської проходили тільки з Т. Яблонською. Саме це і бачать в її роботах критики, мистецтвознавці, художники і глядачі.

Від картини "Хліб" художниця переходить до картини "Весна". В цей період вона щиро вірить, що "імпресіонізм згубний, що він тягне художника до поверхової фіксації вражень, що він заважає вирішувати великі творчі завдання" [8, 52], тому "Весна" передає побачений у реальності епізод. У своїх спогадах Т. Яблонська відзивається про картину так: "чистий фотографізм, натуралізм і повна пасивність", зазначає побутову приземленість відчуттів і втрату композиційної зібраності. Думка критиків була протилежною: картина написана в дусі соціалістичного реалізму, відображає радянську дійсність, хороша, світла картина. Відгуки глядачів також кардинально відрізняються від думки критичної до себе художниці. Така невідповідність думок автора і критиків, мистецтвознавців свідчить про високу вимогливість Т. Яблонської до себе, що є однією з основних характеристик генія. Написана у 1949 році картина "В парку" також народилась з невеликого побаченого в парку реального сюжету і перетворилась на апологію материнства, сила емоційного сприйняття якого збільшується завдяки дивно тонкому колориту, успішно вирішеному завданню досягнення гармонії кольору, тональних стосунків, цілісності композиції. Картина також отримала позитивні відгуки, але Т. Яблонська ставилась до неї так само критично, як і до твору "Весна".

Критикувала художниця і ще одну свою хрестоматійну картину, по якій багато поколінь школярів писали і пишуть твори – картину "Ранок". У коментарях до своєї творчості Т. Яблонська так писала про неї: "Огидлива, антиживописна картина "Ранок"" [6]. Варто зазначити, що велику роль у зниженні самооцінки художниці відіграла думка Є. Волобуєва. Проте ми вважаємо, що ситуативність, динамічність самооцінки також властива творчим особам через велику вразливість.

Незадоволення собою, своєю манерою роботи, обмеженням свободи художника єдиним стилем – соціалістичним реалізмом викликають протест художниці. Т. Яблонська вказувала, що з початку 50-х років її картини почали втрачати внутрішню повноту живописної форми, з'явився наліт схематизму: сюжет із дії, що розвивається згідно зі складною художньою логікою, перетворився на фотографічний показ. У зв'язку з цим Т. Яблонська з 1953 року припинила роботу над великими полотнами і перейшла до розкриття душевного стану окремої людини, до краси найпростіших, найзвичайніших мотивів: "За вікном – весна", "За книгою", "Простудилися". І хоча картини цього періоду психологічні за своєю природою, художниця шукає нове вираження свого творчого протесту в собі самій.

А. Соловйов зазначає, що шукання художниці в 60-ті роки проходили в декоративно-монументальному руслі, а декоративному періоду творчості передувала напружена внутрішня робота автора з перегляду ключових живописних цінностей. Наслідком цього пошуку стає сприйняття і відбиття крізь себе нового досвіду: закарпатської і вірменської шкіл живопису, яких не торкнувся соціалістичний реалізм. Саме відкритість новому, прогресивному породжує творчий підйом Т. Яблонської і створення ряду полотен з національним колоритом.

У цей період художниця практично не пише етюдів, вважаючи, що безпосереднє спілкування з природою не обов'язкове – достатньо умоглядного знання натури, що спирається на вже накопичений досвід.

Тривала творча поїздка в середині 1960-х років до Закарпаття завершилася "Закарпатським циклом", у якому художниця прийшла до нового стилю написання. Важливою складовою живопису Т. Яблонської в 60-ті роки стало осягнення народного духу й історичних закономірностей, що допомагає пошукам цілого. В картинах цього періоду з'являється інтегрованість, святковість світовідчуття, урочиста розміреність ритму, часто з чітко читаною симетричною віссю, графічність ліній, контраст дзвінких барвистих плям, площинна замкнутість простору.

У картинах "Весілля", "Наречена", "Мати і дитя", "Життя" використовується декоративний стиль, що дозволяє висвітлити національну самобутність українського народу. Т. Яблонська прагне передати стійкі, минущі риси народного образу, основною характеристикою якого є відчуття нескінченності родового існування, наповненого складністю і різноманіттям явищ, радістю і печаллю. Тема материнства і дитинства перетворюється в тему вічного кругообігу життя.

У 1964 році Т. Яблонська виходить за рамки декоративного стилю у роботі "Гончар", де пріоритет контуру і площини порушується натяком на тримірний простір і енергійним ліпленням живописних об'ємів. У її творчості цього періоду є елементи стилізації: прагнення передати в своїх полотнах "душу народну", народний розум, оспівуючи святковість народного мистецтва, але не копіюючи його. В цей же час приходить розуміння того, що мистецтво і взагалі художня культура одного народу можуть впливати на художню свідомість іншого.

Ми вважаємо, що декоративний період набув особливої значущості в творчості Т. Яблонської як період залучення до глобальних тем, співвіднесених з такими поняттями, як вічність, народність і пошуки відповідних пластичних засобів, крім іншого, здатних надати творам і риси стилістичної єдності. Критики про цей період творчості писали, що художниця при її щирому захопленні народним мистецтвом, вчиться в нього і збагачує ним своє власне естетичне сприйняття світу. До цього періоду відноситься створення картини "Життя продовжується" і, хоча полотно побачило світ тільки у 1971 році, процес роботи над ним почався з моменту захоплення народною творчістю. Сама художниця вважає цю картину найзначущим і найбільш вистражданим своїм твором. Картину зняли з виставки із звинуваченням в українському буржуазному націоналізмі, а Т. Яблонську зняли з усіх виборних посад. Суть картини – у вічному конфлікті молодості і старості, тій безодні, яка лежить між спогадами про минуле і думками про майбутнє. Сама картина, в якій переважає декоративний стиль, є глибоко філософською і психологічною за змістом.

Слід зазначити, що "хрущовська відлига" дала можливість багатьом художникам переосмислити свою творчість, проте скористалися цією можливістю не всі.

До кінця 60-х років у полотнах "Колиска", "Писанки", "За в'язанням", "Юність" у відчутній предметності змальовуваного досить виразно проступає момент особливої живописно-психологічної динаміки. Таким чином художниця розширює межі стилю, міняє манеру письма, сполучає декілька стилів і, відповідно, приходить до нового креативного рішення в роботі "Юність", яку мистецтвознавці вважають однією з найзагадковіших картин у її творчості. Задум картини реалізовувався на тлі нових відкриттів людства: розщеплення атома, вихід у Космос. Картина викликає відчуття відвертості і безмежності Всесвіту і крихкості існуючого на земній кулі.

На думку дослідників, у картині "Юність" Т. Яблонська порушує тему спогадів і сучасності, тему молодості і минулого. Авторка вирішує все це дуже глибоко і пластично красиво. Цікавий і

процес народження картини, про який сама Т. Яблонська писала так: "Якось на лузі за Седневом писала я маленьке озерце. Підійшов юнак і, здивований моїм вибором, став уважно його роздивлятися. "Постійте, будь ласка, хвилиночку", – кажу юнакові. Подивившись на етюд, він сказав: "Може, шедевр буде?" Ця картина викликала багато відгуків. Кожен розумів її сенс по-своєму. Вона і для мене якоюсь мірою – таємниця"" [1, 16].

Мистецтвознавці підкреслюють, що в картині вдало вибрані характер, силует, образ молодого сучасника з його постановкою статури, з його рухом. Художниця креативно з'єднала образ юнака, у якого ще все попереду, як і у всього людства, з Вічною Землею, що дивиться на нього через темно-синє озерце. Юнак, повернений обличчям до Землі, неначе чекає благословення від мудрої Планети. Такий синтез міфічних і реальних сил додає картині багатоваріантності тлумачень і таємничості. Оксамитовий покрив лугу, його нескінченність, використання півтонів (валерність), річка, що протікає десь удалині, і озеро у формі ока створили абсолютно нову психологічну картину, що знаходить відгук у підсвідомості людини.

Твором, у якому авторка кидає виклик не лише бюрократичній машині в мистецтві, але перш за все собі, стала картина "Літо". За висловом самої художниці, цей твір був своєрідним "бунтом за свободу", який вона вистояла. Потрібно зазначити, що спочатку прохідна картина була повністю перероблена художницею з реалістичного стилю в декоративний.

У 1967 році Т. Яблонська знов стикнулася з проблемою власного творчого незадоволення. Декоративний період у своєму творчому житті художниця оцінила так: "Напевно, в цьому захопленні було і щось хороше. Адже воно було щирим. Напевно, найкращі роботи цього періоду чогось варті. Але в основному, як мені тепер уявляється, цей напрям був помилковим. Це був виток убік, у пошуках виходу з тупика, куди завели мене 50-ті роки. Я забула про можливості живопису і стала на шлях зовнішньої декоративності. Цей шлях простіший" [8].

"Безіменні висоти" стали абсолютно новим і несподіваним твором у творчості Т. Яблонської. На думку Ю. Піменова, на полотні "шматок землі стає Землею з великої букви, не просто пейзажем, а пейзажем – нагадуванням про трагічні роки війни" [4]. Критики позитивно оцінили зважену, напружену пластику, складний поліхромний колорит (сизі, охристі, золотисті, коричнево-зеленуваті тони), якнайтонші нюанси освітлення, похмурі тіні, що виявляються, створюють образ живої землі. М. Криволапов, аналізуючи картину, зазначає, що ця картина – "плід особистих безпосередніх вражень" автора, але, перш за все, "міркування про життя, про його доброту і вічність, про тяжкі рани, які залишають шрами на теплих і плодоносних грудях землі" [3, 242]. У картині відбулося посилення особистісного початку – психологічної установки, що визначає підхід до життя як об'єкту художнього віддзеркалення і інтерпретації. На думку Т. Яблонської, це картина "вглиб", на шляху виходу з декоративізму. Мистецтвознавцям важко співвіднести "Безіменні висоти" з яким-небудь єдиним жанром: пейзажем, тематичною картиною, проте і глядачі, і мистецтвознавці виділили філософську суть картини, її психологізм. Це картина-роздум не лише про минулу війну, її жертви і жертовність взагалі, але про сьогоднішнє молоде покоління, якому призначено було пройти по цих пронизливих, сумних, пекучих "висотах Пам'яті".

На думку критиків, творчість Т. Яблонської багато в чому визначала мистецтво республіки цього періоду: шукання, кризи, творчі підйоми. Дослідники вважають "Безіменні висоти" кульмінацією творчості художниці, але ми вважаємо, що картина швидше з'явилася точкою переходу в новий стиль, у новий стан творчості.

Тетяна Яблонська знову опинилася в стані творчого незадоволення, в пошуку свого "Я". Декоративного стилю виявилось недостатньо, щоб висловити думки і почуття художниці. Обмеженість, штучність декоративного прийому пригноблювала її. Переосмислити цінності допомогла поїздка до Італії. Т. Яблонська повернулась до живої природи, знов відкрила для себе таємниці глибокого тонального живопису – колірну і світлову вібрацію, розвинену валерність – здатність якнайтоншим чином передавати співвідношення світла і тіні, багатство колориту в світлоповітряному середовищі, активну фактуру. Особливу увагу в цей час вона приділяла проблемам поглиблення образного змісту картини, тональних, колірних ритмів, що обумовлюють ретельне опрацьовування форми, складний, напружений і одночасно злагоджений колорит, взаємодію світла і тіні, предмета і простору, внутрішню цілісність усіх компонентів полотна.

Період 70-х років у творчості художниці мав особливе значення не лише як період створення полотен-шедеврів "Вечір. Стара Венеція" і "Льон", а і як етап чергового переосмислення своїх творчих планів і досягнень.

Творча особистість художниці відкрилась в новому аспекті відкритості досвіду молодих художників і здатності учитись у них. Талановитий педагог, геніальна художниця писала, що, спостері-

гаючи за роботою своєї дочки Ольги, "відчула величезну різницю між її міцними, матеріальними і в той же час кольоровими, вагомими роботами і моїми – легковажними, порожніми, зафарбованими. Почалися муки, сльози, невіра в свої сили. Оля пояснювала, сварила. І ось я почала прозрівати. Почали виникати давним-давно забуті відчуття живого, матеріального, красивого живопису, коли раптом фарба починає перетворюватися на дорогоцінну плоть, залишаючись у той же час активною фарбою" [8]. Таке ставлення до чужого досвіду, вимогливість до себе супроводжували Т. Яблонську все життя.

Під впливом цього нового "старого" досвіду художниця написала "Осінній портрет", "Під липами", "Відпочинок", "Сяяння літа", "Випав сніг", "Запах дерева лайма". В етюдах цих років переважають пошуки трактування живописної поверхні, композиційних, тональних рішень, валерності живопису, відчувається індивідуальна розкутість автора.

Ще одна зміна напряму в творчості Т. Яблонської – звернення до пастелі, перехід до натюрмортів, пронизаних східною філософією. Авторка жодного разу не повторилася у пастельних пейзажах циклу "Вікна". У цих творах відчувається проникливість образів. О. Рибакова зазначає, що в роботах останніх років Т. Яблонська малює головним чином небо, обмежене рамою вікна, як величезну палітру, нескінченне колірне лоно, де виникають і розчиняються будь-які предмети. Матеріальність кольору переродилася: пастельні малюнки передають не живописну міцність світу, а саму його духовну субстанцію. Шибка стала аналогом полотна або картону. На думку Тіберія Сільваши, новий живопис Т. Яблонської виривається із звичних норм і встановлює зовсім іншу естетику. Кожен пейзаж доповнений поетичними коментарями, що відображають мотивацію створення тієї або іншої картини, зв'язок, який встановлюється між художником і натурою. Разом із картинами, пейзажі цього циклу стоять в одному ряду із зразками східної філософії.

У кожному описаному випадку зміні художньої манери, стилю передував період глибокого незадоволення своєю творчістю, собою, пошук нового самовираження, що є однією з найважливіших характеристик творчої особистості. За словами її дочки, Гаяне Атаян, Т. Яблонська завжди була сувора до себе, "інколи вона спалювала свої забраковані роботи цілими рулонами. Це було свого роду самоочищенням для руху вперед" [8].

Література:

1. Великие художники : их жизнь, вдохновение и творчество : [журнал] / [гл. ред. : Н. Кириченко-Мелецкая]. – К. : Иглмосс Юкрейн, 2003. – Ч. 113 : Татьяна Яблонская / [авт. текста : О. Ковальчук]. – 2005. – 31 с. – С. 3, 15, 16, 17, 20, 21.
2. Верба И. Наш современник Татьяна Яблонская / И. Верба // Зеркало недели. – 1997. – № 8.
3. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX століття / М. О. Криволапов // Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К., 2006. – 268 с.
4. Липатов В. Краска времени [Электронный ресурс] / В. Липатов. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lipat/63.php.
5. Недошивин Г. О проблеме типического в живописи / Г. Недошивин // Искусство. – 1953. – № 1. – С. 18.
6. Попова Е. П. К вопросу истории Смоленской художественной галереи [Электронный ресурс] / Е. П. Попов. – Режим доступа : http://nasledie.smolensk.ru.
7. Соловьев А. Татьяна Ниловна Яблонская [Электронный ресурс] / А. Соловьев. – Режим доступа : http://www.admin-smolensk.ru
8. Татьяна Яблонская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rchn.org.ru/yablonskaya.html
9. Сметанская О. Дочь Татьяны Яблонской Гаяне Атаян: "Когда у мамы отнялась правая рука, она научилась рисовать левой" [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://fakty.ua/14016-doch-tatyany-yablonskoj-gayane-atayan-kogda-u-mamy-otnyalas-pravaya-ruka-ona-nauchilas-risovat-levoj

УДК 281. 9 (477) "XIX"

Мудрик Володимир Григорович,
аспірант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ФУНКЦІОНУВАННЯ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ В УМОВАХ РЕФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ШКІЛ У XIX СТОЛІТТІ

У статті розглядається реформування навчально-виховного процесу в православних духовних школах Наддніпрянської України згідно з статутами XIX століття. Окреслено вплив нововведень на трансляцію хорової традиції православного богослужбового співу в даних навчальних закладах.

Ключові слова: *богослужбовий спів, хорова традиція, духовні школи.*

The article examines the reform of the educational process in the Orthodox theological schools of the Ukraine under Dnieperaccording the statutes XIX century. The text outlines the impact of innovations broadcast choral tradition of the Orthodox liturgical singing in these schools.

Keywords: *liturgicalsinging, choraltradition, religious schools.*

На сучасному етапі державотворення вкотре набувають актуальності проблеми реформування соціокультурної сфери. Запорукою успішних реформ соціокультурної сфери в державі є досвід минулих епох, – коли суспільство поставало перед вирішенням подібних діалектичних завдань в умовах реформування, зокрема, освітньої ланки.

Так, на початку XIX століття, невдовзі після реформи 1808–1814 років виникло відчутне загострення в системі духовних шкіл всіх рівнів. Невдоволення станом духовної освіти і системою виховання в духовних навчальних закладах відзначають ті церковні ієрархи, які свого часу виступали на підтримку принципів реформи 1808–1814 років. У середовищі професорсько-викладацької корпорації Київської академії чітко простежувалася переконаність у необхідності нової реформи [1, 473]. Недоречність простого повернення до ідей реформи 1808–1814 років була очевидна. Але, впродовж лише декількох десятиліть відбулись такого розмаху зміни, які вимагали нових підходів до реформування як навчальних програм, так і системи виховання в духовних школах. Крім того, ще одним каталізатором, що пришвидшував проведення реформ було недостатнє фінансування. Як наслідок, нестерпним стало і матеріальне становище духовних шкіл в цілому. Це стосувалося в першу чергу академічних стипендіатів, стану навчальних корпусів семінарій і духовних училищ, низьких окладів вчителів, які залишали свої місця в пошуках більш оплачуваної роботи, а також інших численних недоліків. Разом з тим, на суспільно-історичному тлі спостерігається різке посилення бюрократизації системи духовної освіти [6, 36].

При такому стані речей стає цілком зрозумілим, чому ліберальна внутрішня урядова політика справила потужний і безпосередній вплив на духовну школу, та й на настрої духовенства, зокрема. Останнім поштовхом до реорганізації духовної освіти послужив початок в 60-х роках XIX століття радикальних реформ світських навчальних закладів, внаслідок яких відставання духовних шкіл в порівнянні з новоствореними світськими стало особливо помітним. З 1866 року граф Д. А. Толстой об'єднав в своїй особі посади міністра народної освіти і синодального обер-прокурора. Зрозуміло, що він прагнув застосувати принципи реформування світської школи до духовних навчальних закладів. На початку правління Олександра II були пом'якшені цензурні розпорядження. Почали виходити нові журнали, в тому числі і церковні, які відразу ж виступили з критикою недоліків духовно-училищної системи.

Відомо, що 1 вересня 1820 року в Єлизаветграді було відкрито два духовних училища: повітове і парафіяльне. Передували цьому старання архієпископа Катеринославського Іова, який протягом трьох років, починаючи з 1817 року, подавав письмові клопотання про надання приміщення для школи. Вирішенню питання посприяв соборний протоієрей Карпо Павловський, котрий був членом єпархіального духовного правління.

Трирічний термін, який було витрачено на відкриття закладу, на той час вважався невеликим. Впродовж цього часу було організовано збір коштів для новоствореної духовної школи. Зокрема, пожертви на придбання будівлі збирались духовенством Єлизаветградського, Ольгопільського та Олександрійського повітів та відповідних благочинних округів [2, 971].

© Мудрик В. Г., 2012

Відкривав училище ректор Катеринославської семінарії архімандрит Никифор, котрий ніс також обов'язки викладача богослов'я. Слід віддати належне постаті протоієрея Карпа Павловського, котрий взяв на себе функції ректора. Позитивним у цій справі було те, що відкриття училища стало можливим, незважаючи на те, що протягом першого року не вдалося залучити велику кількість учнів. Так, станом на листопад першого навчального року налічувалося близько 120 вихованців із запланованих 226 осіб. Особлива увага в духовних навчальних закладах приділялась вивченню церковного співу. Музично-співацька підготовка проходила на такому рівні, щоб вихованці, а згодом, випускники духовних шкіл вміли не лише самостійно співати, але й володіти дидактичними прийомами учіння співу, тобто могли навчити інших богослужбовому співу, псалмодуванню і читанню. Набуті навички вихованці мали можливість застосовувати у богослужбовій практиці, співаючи на криласі [2, 970]. В умовахреформуванняпростежувавсяне системний підхід до викладання такої дисципліни, як церковний нотний спів особливо в духовних школах середньої ланки: училищах та семінаріях. Інколи учням важко давалось опанування певного музично-богослужбового матеріалу внаслідок того, що в побудові навчальної програми не було враховано принцип послідовності від простого до складного.

У той час як у суспільстві точилися суперечки про істотні перетворення в системі духовних шкіл, з ініціативи Святійшого Синоду було зроблено окремі незначні удосконалення навчальних програм. Внаслідок частої зміни навчальних предметів та планів, викладачів спостерігається спад інтересу учнів до співу, що, в цілому, негативно відображалось на хоровій справі в духовних школах. Спостерігається послаблення інтересу учнів і вчителів до церковного співу через прогалини, що виникали у знаннях внаслідок об'єктивної несистемності в учінні, що обумовлена реорганізацією. Внаслідок реформ старше покоління учнів залишає стіни навчальних закладів, не встигаючи передати вміння та навички молодшим. 1858 року з програми семінарій була вилучена геодезія і скорочено викладання природознавства. У 1865 році скасували вивчення медицини, природознавства та сільського господарства, але було підвищено вимоги до знання стародавніх мов і введено до навчального плану педагогіку, а церковний нотний спів часто переходив в ранг факультативних предметів [3, 453]. Найважливішими з заходів Святійшого Синоду була постанова 1860 року про реорганізацію духовних училищ, що проходила під головуванням Херсонського архієпископа Димитрія (Муретова); членом комітету з реформ був також професор А. В. Горський. На початку 1863 року комітет представив проекти статутів духовних училищ і семінарій, навчальних програм семінарій та інструкції для наглядачів у семінарських гуртожитках. Ці проекти були розіслані єпархіальним архієреям, ректорам академії і семінарій для обговорення, яке тривало до 1866 року. В окремих єпархіях з цією метою було створено комітети за участю місцевого духовенства. Призначений в 1866 року обер-прокурором граф Д. А. Толстой розпустив комітет архієпископа Димитрія (Муретова), мотивуючи розпуск "браком коштів", однак потім отримав від імператора додаткові асигнування на потреби духовних шкіл в розмірі 1 500 000 рублів. Домігшись при цьому згоди імператора на створення нового комітету, який зібрався 19 березня 1866; перед ним стояло завдання прискореного проведення реформ [3, 454]. Очолив комітет Київський митрополит Арсеній (Москвін), помічником якого став Нижегородський єпископ Нектарій (Надєждін). Комітет складався з чотирьох світських і чотирьох духовних осіб. До останніх належав протоієрей Іван Васильєв. Він перебував у дружніх стосунках з обер-прокурором, який виступав за модернізацію статутів. Водночас, єпископ Нектарій (Надєждін) був прихильником менш різких змін. До кінця 1866 року проекти статутів семінарій і духовних училищ були завершені і відіслані обер-прокурором Д. А. Толстим для перегляду митрополиту Філарету (Амфітеатрову). 14 травня 1867 року представлений Святійшим Синодом проект був затверджений імператором. У той же день імператор підписав і "Положення про Навчальний комітет при Святійшому Синоді", який прийшов на зміну протасівському Духовно-навчальному управлінню.

Це нововведення значно змінило структуру і коло завдань управління духовними навчальними закладами. "Навчальний комітет при Святійшому Синоді, – значиться в першому параграфі "Положення", – створюється для вирішення питань з навчально-педагогічної частини і для спостереження та ревізій за станом навчальної частини в духовних навчальних закладах. Комітет складався з президента і дев'яти духовних і світських членів, з яких шість – постійні співробітники, а три інших – були ревізорами і тому не брали участі в засіданнях. Членство осіб духовенства призначалось Святійшим Синодом, а світські підбиралися за рекомендацією обер-прокурора. Комітету дозволялося запрошувати експертів з дорадчим голосом. Головна відмінність від Духовно-навчального управління часів Протасова полягала в тому, що діяльність комітету обмежувалася справою освіти і виховання. Інспекції та адміністративна кореспонденція переходили до обов'язків канцелярії обер-прокурора. У компетенції комітету залишалися: 1) запровадження нових статутів у духовних навчальних закладах; 2) заходи щодо удосконалення цих статутів у разі необхідності; 3) навчальні програ-

ми, навчальні посібники та обробка річних звітів, що подаються навчальними закладами, 4) відкриття нових шкіл; 5) формування навчальних бібліотек і книговидавництво. Крім того, комітет був зобов'язаний обговорювати справи, що стосуються духовної просвіти. Той факт, що з чотирьох членів комітету, включаючи президента, лише один належав до чернецтва, цілком відповідав настроям у духовенстві і суспільстві того часу. Тому до парафіяльного духовенства ставилися великі вимоги.

Згідно з опублікованими у 1867 році Статутами діяльності духовних училищ і семінарій, а також Статутом діяльності духовних академій, який набрав чинності у 1869 році, окружні академічні управління, в підпорядкуванні яких знаходились семінарії і духовні училища, скасовувалися. Для вирішення питань виховання і навчання в академіях були створені спеціальні ради при єпархіях. Семінарії і духовні училища тепер очолювалися правліннями, що складалися з представників викладацького складу та єпархіального духовенства. Посади вчителів та інших посадових осіб ставали до певної міри виборними. Посади ректорів у всіх духовних навчальних закладах, включаючи академії, були відтепер доступні не лише для чернечого, але й для "білого" духовенства.

Реформування духовних училищ і семінарій почалося в 1867–1868 навчальному році і тривало до 1871 року. Черговість змін визначалася колишнім поділом на академічні навчальні округи. Спершу 1868 року були реформовані повітові духовні училища Петербурзького і Київського округів, потім Московського і Казанського. Після цього на черзі і в тій же послідовності були семінарії (1870–1871). Статути 1867 року приписували відкриття в кожній єпархії відповідної до потреб регіону кількості духовних училищ. Духовні училища кожної єпархії перебували під наглядом Святішого Синоду і контролем єпархіального архієрея. Функції безпосереднього управління ними здійснювали представники місцевого духовенства. Кожна єпархія поділялася на благочинні навчальні округи відповідно до кількості училищ. Зазвичай по одному представнику духовенства від кожних десяти парафій благочинного округу делегували на окружні з'їзди, що відбувалися щороку. Тоді з правом дорадчого голосу могли бути присутні й інші парафіяльні священики округу. До обговорення на цих з'їздах виносилися питання, що стосувалися різних аспектів діяльності духовних училищ. Крім того, тут відбувалися вибори училищних інспекторів і членів адміністрації училищ з числа осіб в духовному сані, які затверджувалися єпархіальним архієреєм. Крім таких з'їздів навчальні питання перебували також у компетенції правління місцевої єпархіальної семінарії. Семінарські правління призначали з числа викладачів семінарії та місцевого духовенства ревізорів, які направлялися для перевірки на місця. Вони також опікувалися забезпеченням учнів духовних шкіл навчальними посібниками. Оскільки в духовних училищах навчалися діти, переважно, з родин духовенства. Тому представників парафіяльного духовенства залучали також до співпраці не лише церковному житті єпархії, але й у громадських заходах. Особливої ваги набувало право згаданих з'їздів обговорювати господарські справи духовних училищ; це повною мірою виявилося, коли щойно організовані за ініціативою з'їздів паралельні класи почали отримувати грошові кошти завдяки самооподаткуванню парафій і добровільним пожертвуванням. Так уXIX столітті втілювалося в життя давня ініціатива церковного керівництва про залучення парафіяльного духовенства до суспільного та церковного життя.

Навчальна програма духовних училищ була розрахована на чотири роки. На навчання приймалися учні з усіх верств населення, переважно Наддніпрянського регіону. Після закінчення навчання в духовному училищі вони мали право вступати не лише до семінарій, але й до світських навчальних закладів. Очільниками духовного училища були: ректор, який керував правлінням ввіреної йому духовної школи, інспектор, його помічник і два представники духовенства, обрані на окружному з'їзді. Інспектор повинен був мати ступінь кандидата богослов'я. Як виняток, на цю посаду допускалися також особи, які мали щонайменше шестирічний педагогічний стаж, або такий же термін священицького служіння. Навчальна програма включала такі предмети: біблійну історію Старого та Нового Завітів, катехізис, церковний статут, російську, церковнослов'янську, латинську і грецьку мови, арифметику, географію, каліграфію і церковний нотний спів. До рівня практичної навчальної дисципліни зводилось також обов'язкове відвідування богослужіння, де учні брали активну участь у співі обох криласів. Богослужіння в храмах духовних шкіл звершувалось щоденно, тому кожен учень досить часто долучався до практичного застосування набутих знань, вмінь та навичок з богослужбового співу. Завдяки тому, що до окружних духовних училищ приймалися учні з усіх верств населення, здійснювалась трансляція хорової традиції на широкі території Наддніпрянської України і навіть за її межі.

Одночасно вступав в силу і Статут семінарій, ретельно підготовлений під керівництвом архієпископа Димитрія (Муретова). Для його створення залучалися навіть матеріали про організацію римо-католицьких семінарій у Франції і православної богословської школи на острові Халки поблизу Константинополя. Згідно з новим Статутом, головним завданням семінарій була підготовка молодих кадрів до служіння Православній Церкві. При вступі до семінарій перевага надавалась вихідцям з ро-

дин духовенства. Решта місць відводилась для вступників з інших верств населення. У старші, богословські, класи приймалися також випускники світських середніх навчальних закладів при умові володіння ними певними знаннями православного катехізису та церковного уставу і, відповідно, практичних вмінь богослужбового співу. Безпосереднє керівництво семінаріями здійснювали єпархіальні архієреї. Водночас, ці навчальні заклади разом з Київською академією перебували під головним управлінням та наглядом Святійшого Синоду. Кількість учнів регламентував Святійший Синод, але місцевому духовенству дозволялося у разі потреби вишукувати кошти для відкриття додаткових учнівських місць. Єпископ мав право в будь-який час бути присутнім на заняттях або іспитах, а також виносити рішення за письмовими запитами і доповідними записками правління духовних шкіл. У таких випадках він інформував про це Святійший Синод. Єпископ також здійснював нагляд за господарською діяльністю семінарій і захищав, в разі потреби, їх власність перед державними органами. Для трансляції православної хорової культури помітну роль відігравали монастирські обителі, в стінах яких діяли духовні школи. Так, вихованці мали можливість долучатися до монастирських розспівів, акумулюючи давні традиції співу. Згідно проекту реформ ректором семінарії міг бути тільки магістр, або доктор богослов'я в сані архімандрита, або протоієрея. В його обов'язки входив нагляд за навчанням, вихованням та веденням господарства в семінарії, при цьому він не мав права займати жодної іншої посади. Однак, як виняток, ректор в священному сані архімандрита був одночасно настоятелем монастиря. Дана норма переходила в ранг обов'язкових в тому разі, коли семінарія містилася в стінах цього ж монастиря і сприяла трансляції розспіву певної обителі на територію довколишніх благочинь і парафій. Ректор та священоначаліє духовної школи звершували богослужіння в храмах монастиря, за яким були присутні і часто брали участь поряд з ченцями монастиря й вихованці та студенти. Разом з тим окремі вихованці несли криласний послух в монастирському хорі. Це сприяло також розповсюдженню традиції монастирського хорового співу в практику хорів духовних шкіл. А також після завершення навчання – і на парафіяльні хорові колективи Наддніпрянської України. Також було покладено край практиці, що мала місце до реформи, коли ректорам академій і семінарій доручалося настоятельство у віддалених монастирях, що заважало нормальному виконанню ними двох посадових обов'язків. Інспектором семінарії міг бути призначений тільки магістр богослов'я – у тому числі з викладачів-мирян. Кандидати на посаду ректора та інспектора висувалися шляхом виборів на зборах викладачів, єпископ повідомляв кілька кандидатур Святійшому Синоду, який затверджував одну з них. Однак Святійший Синод мав домінантне право призначити будь-яку іншу кандидатуру. Ректор був головою правління, що складалося з педагогічних та адміністративних зборів. У педагогічному зібранні під головуванням ректора брали участь: інспектор, сім викладачів, обраних на загальних вчительських зборах, та три представники духовенства єпархії, які вибиралися терміном на шість років єпархіальними з'їздами і затверджувалися керуючим єпископом. До складу адміністративних зборів входили крім ректора та інспектора один викладач і дві духовних особи, – всі обиралися на три роки. Рішення ухвалювала більшість голосів. Сфери компетенції обох зібрань суворо розмежовувалися, так що адміністративні збори могли займатися тільки господарськими питаннями. Протоколи засідань представлялися в обов'язковому порядку єпархіальному архієрею.

Усі семінарії були зобов'язані організувати гуртожитки для учнів. Здача випускного іспиту давала право на отримання в майбутньому парафії для священицького чи дияконського служіння. Кращим учням надавалася можливість продовжувати навчання в академії. Вступити до семінарії могли юнаки віком від 14 років, однак перевага надавалась випускникам духовних училищ. Це сприяло культивуванню хорової традиції богослужбового співу. Ті вступники, хто отримали домашню освіту, мусіли складати вступні іспити, але в старший клас вони не приймалися. Програма всіх шести класів включала такі предмети: 1) тлумачення (герменевтику) Святого Письма Старого і Нового Завітів, 2) загальну і російську церковну історію, 3) богослов'я – введення в богослов'я, догматику та етику, 4) практичне пастирське богослов'я, 5) гомілетику, 6) літургіку; 7) російську літературу та історію літератури; 8) світську історію, як загальну, так і російську, 9) математику (алгебру, геометрію, тригонометрію) та основи пасхалії; 10) фізику та основи космографії; 11) філософію (логіку, психологію, огляд філософських систем і педагогіку); 12) мови: латинську, грецьку, французьку та німецьку; 13) церковний нотний спів [3, 461]. Викладання староєврейської мови та іконописання було факультативним. Французька або німецька мови вивчалися за вибором. Переведення до наступного класу відбувалось на основі річного перевідного іспиту. Виховання, згідно Статуту, здійснювалось згідно православної церковної традиції. Учні зобов'язувалися систематично відвідувати богослужіння, щорічно причащатися і дотримуватися запропонованих Церквою постів. У гуртожитках частина учнів перебувала на повному церковному утриманні, інші вносили плату, яка встановлювалася правлінням і залежно від місцевих умов характеризувалася істотними відмінностями в різних місцевостях. Одяг

семінаристів був однаковим, але спеціальної форми поки що не було, що мало до певної міри позитивний вплив на зовнішній вигляд хору семінарії та академії.

Уважне порівняння нових навчальних програм з колишніми показує, що з них були викреслені частина предметів, а саме: медицина, сільське господарство. Новими предметами стали: введення в богослов'я та педагогіка. Розширилося викладання літургіки, частково церковного співу, гомілетики і Священного Писання Старого та Нового Завітів, але головним чином – стародавніх мов [3, 453]. На цьому особливо наполягав обер-прокурор, граф Д. А. Толстой, який в 1868 році доповідав імператору про зрушення в оновленні духовних навчальних закладів всіх рівнів, а освіту вважав однією з найголовніших основ культури суспільства, яка до реформи зазнавала занепаду в духовних навчальних закладах [4, 147].

Реформування духовних училищ і семінарій почалося вже восени 1867 року одночасно з початком занять. Принципи реформи, які надавали широкі можливості місцевому духовенству, викликали жвавий відгук на місцях. З'їзди духовенства, які пройшли майже у всіх єпархіях, показали глибоку зацікавленість місцевого духовенства проблемами духовних шкіл. Спостерігається також серйозність і почуття відповідальності в справі реформування навчальних закладів. У багатьох єпархіях з ініціативи духовенства було організовано збір коштів для створення додаткових навчальних місць, а також на ремонт семінарських і училищних приміщень; складалися також попередні кошториси для будівництва нових шкіл та ремонту старих будівель. Наприклад, духовенство Тамбовської єпархії на утримання паралельних класів тамтешньої семінарії віднайшло досить значну на ті часи суму в 30 000 рублів [5, 168]. Дані факти дають можливість дійти висновку про те, що процеси реформування системи духовних шкіл поряд з негативними мали також і позитивні наслідки. Адже, відкриття нових і ремонт старих приміщень сприяв притоку учнів, вихованців та студентів і, відповідно, поповненню хорових колективів новими силами та гарними голосами. Ці аспекти також сприяли трансляції хорової культури духовних шкіл на територію єпархій Наддніпрянської України.

До навчальної програми згідно реформи вводяться такі нові предмети: біблійна історія, історія російського розколу і апологетика, а також – порівняльне богослов'я і тригонометрія. У курсі філософії зберігаються логіка і психологія, а огляд філософських вчень і педагогіка замінюються основами і короткою історією філософії і дидактикою. Кількість годин з російської літератури збільшується за рахунок філософії, математики і древніх мов. Вивчення нових мов стає факультативним. В інтересах релігійно-морального виховання посилюється викладання церковного співу і вводиться посада семінарського духівника.

Отже, оскільки Київська академія, семінарії та духовні училища були основними ланками системи духовної освіти середини XIX століття – то головні вектори їх діяльності остаточно спрямовувалась на підготовку випускників, кліриків для служіння Православній Церкві. Тому вивченню предмету церковного співу приділялась значна, хоча й, часом, не системна увага в рамках навчальної програми, а також в позаурочний час. Проте, проведення реформ та реорганізаційних заходів уповільнювало процеси трансляції хорової традиції від старшого покоління вихованців до молодшого, як в межах навчальних закладів системи духовної освіти, так і на хорові та криласні колективи соборних та парафіяльних храмів Наддніпрянської України.

Література:

1. Знаменский П. В. Руководство по Русской церковной истории / П. В. Знаменский. – Минск, 2005. – 473 с.

2. Куплетский М. Начало духовно-учебной реформы / М. Куплетский // Православное обозрение. – 1884. – № 39. – С. 965–970.

3. История Русской Церкви в IX книгах / [авт. текста И. К. Смолич и др.] М. : Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. – Кн. 8. – Ч. 1. – 799 с.

4. Макарьев Ф. Г. Реформа духовных учебных заведений, в частности духовных училищ / Ф. Г. Макарьев // Христианское чтение. – СПб., 1906. – № 1. – С. 137–157.

5. Титов Ф. Две справки по вопросу о преобразовании духовных академий в России XIX века / Ф. Титов // Христианское чтение. – СПб., 1907. – № 1. – С. 48–52.

6. Устав православных духовных семинарий и училищ. – СПб., 1914. – 87 с.

УДК 793.31(477):351.858

Роботько Сергій Володимирович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ АМАТОРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

У статті аналізуються підходи вітчизняних і зарубіжних науковців до визначення сутності національної самосвідомості, з'ясовується її структура, визначаються особливості формування національної самосвідомості аматорів засобами українського народного танцю.

Ключові слова: *національна самосвідомість, національна свідомість, етнічна самосвідомість, аматорство, український народний танець.*

The article examines approaches of the domestic and foreign scientists to determining the sense of national identity, its structure is determined, by the peculiarities of the formation of the national identity of amateurs by means of the Ukrainian folk dance.

Keywords: *national identity, national consciousness, ethnic consciousness, amateur, Ukrainian folk dance.*

В умовах глобалізаційних та націєтворчих процесів особливо гостро стоїть проблема збереження національної культури українців, їх традицій і звичаїв як титульної нації. Тому сьогодні одним із головних завдань є формування національної самосвідомості, зокрема й засобами українського народного танцю. Основні завдання та пріоритетні напрями по формуванню національної самосвідомості визначені Державною національною програмою "Освіта" (Україна XXI століття), в якій зазначається, що "національне виховання є одним із головних пріоритетів, органічною складовою освіти… Національне виховання спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування у дітей та молоді національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури" [6, 4].

Аналіз наукової літератури свідчить про докладне вивчення структури поняття "національна самосвідомість" вченими з різних галузей наукового знання (Ю. Бромлей, Л. Дробіжева, В. Козлов, Г. Шелепов та ін.). Національна ідентифікація, на думку вчених, є основним структурним елементом, ядром національної самосвідомості особистості, вона відіграє системоутворюючу роль у її структурі і є показником її розвитку. Відтак, національна ідентифікація – це ототожнення особи з певною нацією. Змістом процесу ідентифікації є суб'єктивне відчуття належності до певної національної спільноти на основі емоційного зв'язку, що виникає в результаті формування системи усвідомлених уявлень і оцінок щодо життєдіяльності нації, сприйняття її цінностей, норм і правил поведінки. Підсумком процесу національного самовизначення людини є усвідомлення себе як суб'єкта певної національної спільноти.

Звернення до витоків народного життя, творче використання у роботі скарбів народної мудрості, духовності, ідейного потенціалу нашого суспільства – ось всі ті дієві чинники, які забезпечать формування особистості громадянина незалежної держави України.

Вищевикладені чинники вимагають нових підходів до проблеми формування національної самосвідомості молоді, які, в свою чергу, передбачають удосконалення змісту, форм та методів виховання аматорів, залучення їх до творчого самовираження та збагачення їхнього національно-культурного досвіду у хореографічних колективах. Форми і методи навчання і виховання в аматорських об'єднаннях мають будуватись на засадах гуманізму, з урахуванням багатовікової історії народу, на основі його національно-культурних особливостей і традицій, збагачених ідеалами та нормами загальнолюдських цінностей.

Адже якщо людина байдужа до національних надбань свого народу, у неї немає національних орієнтирів, то вона поступово втрачає зв'язок з Батьківщиною. Тому сьогодні вкрай важливо будувати процес виховання молодих аматорів на підвалинах відродження національної самосвідомості, поваги до надбань та традицій українського народу, задоволення національно-культурних запитів, зокрема й засобами аматорських хореографічних колективів, які пропагують та відроджують культуру українського народного танцю.

Найбільш значимими щодо проблеми формування національної самосвідомості є праці авторів кінця XIX – початку XX століття, таких як П. Антонович, С. Русова, С. Рудницький, В. Скороход,

© Роботько С. В., 2012

К. Ушинський, І. Франко, П. Чубинський та сучасних дослідників, серед яких Т. Анікіна, М. Горбова, Г. Гуменюк, І. Кресіна (етнополітологія), М. Кострица, Т. Кравченко (педагогіка), Г. Майборода, С. Неділський, В. Обозний, Л. Паламарчук та ін.

Останніми роками різні аспекти української народної хореографічної культури все активніше потрапляють до кола наукової рефлексії мистецтвознавців, істориків культури, фольклористів (О. Чебанюк, С. Легка, В. Шкоріненко, Т. Павлюк, К. Кіндер, О. Мерлянова). Зокрема, автори розглядають проблеми розвитку українського народного, народно-сценічного танцю. Однак особливості формування національної самосвідомості засобами аматорського хореографічного мистецтва не виступають самостійним предметом наукових досліджень, що й підкреслює актуальність обраної теми дослідження.

Мета статті – проаналізувати підходи вітчизняних і зарубіжних науковців до визначення сутності національної самосвідомості, з'ясувати її структуру та співвідношення з національною свідомістю, визначити особливості формування національної самосвідомості аматорів засобами українського народного танцю.

Дослідження вчених доводять, що сучасний стан самосвідомості української нації перебуває на досить низькому рівні. Тобто, національна самосвідомість властива лише невеликій частині нації. Підтвердженням цього є надзвичайно мала "питома вага" національного продукту як в сфері культури, так і в сфері шоу-бізнесу. Національне багатство окремі політики і чиновники називають "шароварщиною" і, замість створення оригінальних національних проектів, копіюють їх з інших країн, де цінують і зберігають власну культуру. У зв'язку з цим закономірним є питання: чому б не створити проекти, де аматори могли б проявити себе в українській традиційній хореографії, що великою мірою сприяло б збереженню та передачі молоді традицій, звичаїв та культурних надбань українського народу. Ці питання, на нашу думку, повинні вирішуватись на рівні Міністерства культури України, обласних управлінь культури місцевого самоврядування.

Особливістю формування національної самосвідомості засобами хореографії є те, що український народний танець сприяє формуванню основних компонентів духовного світу особистості: національної психології, мислення, характеру і темпераменту, свідомості та самосвідомості; народної моралі й етики, естетики, правосвідомості; реалізації природних нахилів. В ньому великою мірою розкривається характер народу, в його художніх формах відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту і праці, використовується народний одяг та інші атрибути щоденного вжитку.

Павло Вірський писав: "Українські народні танці, запальні і ліричні, нестримні, повільні, полонили весь світ. У них яскраво виявляється характер, висока і самобутня культура нашого народу" [9, 5].

Отже, український народний танець може бути засобом формування самосвідомості молодих аматорів, якщо їх діяльність буде базуватися на прикладі народних звичаїв і традицій народу, що передаються споконвіку з покоління в покоління.

Доречним буде, на нашу думку, розглянути такі поняття, як: "національна самосвідомість", "самосвідомість особистості", "етнічна самосвідомість".

Поняття національної самосвідомості у вітчизняній літературі не є однозначним, адже протягом XX ст. воно розглядалося як компонент етносу (зокрема, його можна зустріти у вітчизняній соціологічній літературі початку століття). У 30-ті роки цей термін не вживався як науковий. Наприкінці 40-років самосвідомість почали розглядати як одну з ознак народу.

У соціологічному словнику-довіднику за редакцією В. Пічи, поняття "національна самосвідомість" визначається як: "ідеї, погляди, соціально-психологічні настрої, характерні для певної національно-етнічної спільноти, які відображають її відношення до своєї історії, культури, традицій, а також до інших національно-етнічних спільнот," а під поняттями "національна самосвідомість" та "самосвідомість особистості" розуміється: "усвідомлення себе часткою певної національної (етнічної) спільноти та оцінювання себе як носія національних (етнічних) цінностей, що склалися в процесі тривалого історичного розвитку національної спільноти, її самореалізації як суб'єкта соціальної дійсності" [8, 190].

Аналіз літературних джерел свідчить, що одним з чинників виникнення, функціонування та розвитку національної самосвідомості є національна ідентифікація, тобто усвідомлення людиною своєї приналежності до певного етносу, нації, усвідомлення своєї близькості, спорідненості з нацією.

Дослідниця Т. Кравченко стверджує, що: "на відміну від національної свідомості, яка є синтезуючою формою уявлень національно-етнічної групи, національна самосвідомість є індивідуалізованою формою, що відображає насамперед ступінь засвоєння елементів загальнонаціональної свідомості окремими представниками національно-етнічної спільноти" [5, 21, 22].

Більшість етнологів та етнопсихологів розрізняють поняття "етнічна самосвідомість" та "національна самосвідомість", оскільки такі спільноти, як етнос і нація, значно відрізняються одна від

одної (хоча в структурі як етнічної, так і національної самосвідомості процеси самопізнання, самоосмислення, самоусвідомлення і самовизначення нерозривно поєднані).

Одним із перших, хто наприкінці 60-х років XX ст. почав всебічно вивчати вказану проблему був Г. Шелепов. Зокрема, до структури етнічної самосвідомості він відносить усвідомлення належності, етноцентризм, етнічні стереотипи, етнічні симпатії та антипатії. Ці елементи етнічної самосвідомості універсальним чином взаємозв'язані між собою, обумовлюючи один одного, проникаючи один в одного тощо. В. Козлов, визначаючи національну самосвідомість як "почуття належності людей до певної нації, яке об'єднує їх в один соціальний колектив", а етнічну – як "свідомість належності людей до певного народу, яка конкретно проявляється у вживанні ними єдиної назви народу" [4, 79–92], вірогідно, вперше звернув увагу на тісний зв'язок етнічної самосвідомості й самоназви.

Основоположниками школи наукових досліджень в сфері української народної хореографічної культури були, зокрема, І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, І. Франко, Д. Яворницький та ін. Безцінний вклад у наукову танцювальну етнографію зроблено П. Чубинським, М. Лисенком, Ф. Колессою, В. Гнатюком, С. Титаренком. Цікаві спостереження щодо взаємодії національних культур і трансформації їх у танцювальній сфері висловили Б. Барток, О. Дей та ін. Широке використання хореографічного фольклору в театральній драматургії сприяло його розгляду з наукових позицій.

Основними теоретичними працями щодо українського народного танцю залишаються напрацювання В. Верховинця, А. Гуменюка та К. Василенка. Слід зазначити, що нині народний танець активно досліджується в кожному регіоні України: В. Тітов "Танці Поділля" (Харків, 2000), А. Нагачевський "Побутові танці канадських українців" (Київ, 2001), Б. Стасько "Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини" (Івано-Франківськ, 2004), Б. Кокуленко "Там, де "Ятрань"…" (Київ, 2006), Г. Кожолянко "Духовна культура українців Буковини" (Чернівці, 2007).

Загальновідомо, що танець – це вид мистецтва, який є видом синтетичної народної творчості, в якому поєднується поезія, музика і хореографія. Видатний хореограф І. Мойсєєв так висловлює свою думку про танець: "Танець – німа поезія, зрима пісня, що містить у собі частину народної душі, емоційний літопис народу, який самобутньо і яскраво розповідає про історію почуттів та подій, ним пережитих. Невичерпна скарбниця народного танцю зберігає багато безцінних перлин. У них творча фантазія, образність народного мислення, виразність та пластичність форми, глибина почуттів" [1, 99].

Функціями народного танцювального мистецтва як складової поліфункціональної системи культури є: естетична, пізнавальна, інформаційна, оцінювальна, комунікативна, регулятивна, соціалізуюча, семіотична, гедоністична, інтегративна. У свою чергу, ці функції активно взаємодіють між собою в процесі творення і споживання людиною (суспільством) культурних цінностей.

Досвід роботи з хореографічними колективами доводить, що інтенсивне формування національного характеру відбувається в середньому шкільному віці, у час активної соціалізації особистості. У цей період за певних умов у дітей визріває інтерес до культури та історії свого народу, звичаїв і традицій.

Так, у практиці роботи хореографічного колективу "Берег надії" с. Степанок Черкаського району використовуються та поєднуються різноманітні жанри українського народного танцю. У його репертуарі постановки танців "Закарпатський", "Гопак", "Козачок", "Ніч на Івана Купала", "Жартівлива полька", "Лантух сміху" та ін., що дають змогу виховувати молодих аматорів на надбаннях культури українського народу. Завдяки такому поєднанню у молодих аматорів найповніше реалізуються природні нахили, формується національний склад мислення, психіки, національний характер і світогляд. На Черкащині зберігають і втілюють в життя традиції та зразки українського народного танцю такі колективи, як Черкаський академічний заслужений український народний хор, Народний ансамбль танцю "Черкащанка", Зразковий народний ансамбль танцю "Веселка", Зразковий народний ансамбль танцю "Дружба" та ін.

Взірцем української народної хореографії є Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського. Його основною метою є збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців та нових хореографічних мініатюр і великих полотен із минулого та сучасного життя українців [7]. Спираючись на народні традиції, П. Вірський у свій час створив три концертні програми, до яких увійшли яскраві хореографічні композиції: "Ми з України", "Ляльки", "Моряки", "Гопак", "Повзунець", "Ми пам'ятаємо" та ін.

Зараз в Україні працюють сотні професійних колективів та десятки тисяч аматорських хореографічних колективів.

Це, зокрема, такі колективи, як Заслужений ансамбль танцю "Ятрань" (Кіровоград), "Дніпро" (Дніпродзержинськ), "Дарничанка" (Київ), "Галичина" та "Юність" (Львів), "Юність" (Запоріжжя),

"Світанок" (Херсон) та багато ін. Це означає, що аматорське народне хореографічне мистецтво в незалежній Україні розвивається, але, на жаль, в більшій мірі пропагується за межами нашої країни.

У розвитку національної самосвідомості дитини і зрілої особи дослідник О. Вишневський виділяє три періоди:

– етап раннього етнічного самоудосконалення (на основі народних звичаїв і обрядів);

– етап національної самосвідомості, протягом якого формується почуття національної гідності та історичної пам'яті (припадає переважно на підлітковий вік). До факторів відродження історичної пам'яті належить все, що відбиває історичний шлях нашого народу, його боротьбу за волю – це мова, пісня й танець, народно-сценічний одяг тощо. Для формування почуття національної гідності величезне значення має висвітлення правдивої історичної культури нашого народу, повернення його культурних надбань;

– етап громадського самоусвідомлення, коли людина усвідомлює, що бути націоналістом – значить любити свою націю, бути патріотом – значить любити свою Батьківщину [3].

Усі етапи мають безпосереднє відношення до українського традиційного танцю, оскільки у ньому знаходили своє відображення героїзм боротьби, радість праці, ігри, пов'язані з різними порами року, ліричні мотиви. Зв'язок танцю з трудовими процесами, культовими обрядами, побутом обумовив його вплив на становлення національного характеру і способу життя, формування етичних і естетичних ідеалів народу. З часом цей зв'язок втратив безпосередній характер і хореографія перетворилась на один із видів художньої творчості, що розвивається на власній основі і створює власні традиції.

Наш досвід роботи свідчить, що у формуванні національної свідомості аматорів велике значення мають бесіди, пов'язані з історичним минулим народу, його музикою, літературою, образотворчим мистецтвом тощо. Зокрема, у хореографічному колективі "Берег надії" проводяться бесіди на теми: "Український народний танець", "Гопак як один з найпопулярніших танців України", "Видатні колективи народного хореографічного мистецтва", "Український національний костюм", "Видатні українські балетмейстери, хореографи, композитори, художники, письменники" та ін.

Як відомо, одним з пріоритетів в аматорській субкультурі є музика. Сприйняття музики викликає в організмі підлітка фізіологічні зміни (підсилює метаболізм, стабілізує мускульну енергію, змінює кров'яний тиск, впливає на емоції). Завдяки експресивності, ритміці, музика через тілесні рухи, танці дозволяє підліткам знижувати емоційні реакції: хвилювання, афекти, неусвідомлені переживання. Українська народна музика нерозривно пов'язана з традиційним українським танцем і несе в собі, так само, як і танець, генетичний "корінь" нашого народу (звичаї, традиції, обряди), формує національну гідність та самосвідомість, прививає любов до національного мистецтва.

Видатний хореограф та фольклорист В. Верховинець писав: "Коли музика – справжній артист, то він примусить кожного танцюриста вести танець бажаним темпом. Танцюрист, з свого боку, також поведе танець красиво, принадливо: його рухи будуть ясні і пластичні, їх легко можна буде перейняти і вивчити іншому" [2, 8].

Формування національної самосвідомості молодих аматорів є важливою складовою навчально-виховного процесу хореографічного колективу. І саме український народний танець є потужним фактором відродження духовності і гуманізації суспільства, він володіє значним потенціалом формування творчої активності аматорів, задоволення їхніх потреб у вивченні національних традицій та звичаїв. Таким чином, народний танець впливає на формування національної самосвідомості аматорів.

Література:

1. Василенко К. Ю. Український народний танець / К. Ю. Василенко. – 1981. – С. 99.

2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – С .8.

3. Вишневський О. Сучасне українське виховання / О. Вишневський. – Львів, 1996. – 233 с.

4. Козлов В. И. Проблема этнического самосознания и ее место в теории этноса / В. И. Козлов // Советская этнография. – 1974. – № 2. – С. 79–92

5. Кравченко Т. Національна самосвідомість як складова соціалізації підлітків / Т. Кравченко // Рідна школа. – 2008. – № 1–2. – С. 21–22.

6. Національна доктрина розвитку освіти в Україні у XXI столітті // Вісник Київської обласної державної адміністрації. – 2002. – № 8. – С.4.

7. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. П. Вірського // Мистецький Олімп України / [авт.-упоряд. Болгов В. В.]. – [К.] : Укр. вид. консорціум : [б. в.], 2008-2009. – 423 с.

8. Соціологія: терміни, поняття, персоналії : навчальний словник-довідник / за заг. ред. В. М. Піча. – Львів : Новий Світ-2000, 2004. – С. 190.

9. Українські народні танці / за ред. А. І. Гуменюка і П. П. Вірського. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 5.

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

УДК [378.6:778,5](477)(092)

Безручко Олександр Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник директора Інституту телебачення,
кіно і театру Київського міжнародного
університету

В. ЧУБАСОВ: РЕЖИСЕР, НАУКОВЕЦЬ, ВЧИТЕЛЬ

У статті досліджено творчу, наукову і педагогічну діяльність видатного українського кінорежисера-педагога В. Л. Чубасова в Інституті екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого та Інституті телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету. Наведено списки двох майстерень Вадима Чубасова у Київському міжнародному університеті.

Ключові слова: *В. Чубасов, становлення кіно-, телеосвіти в Україні, кінорежисер, учні, майстерня, педагог екранних мистецтв.*

In this article are investigational creative, scientific and pedagogical activity of prominent Ukrainian director-teacher Vadym L. Chubasov in the Institute of the CRT arts of the Kyiv national university of theater, cinema and television the name of I.K. Karpenko-Karyi and Institute of television, cinema and theater of the Kyiv international university. Lists of two workshops of V. Chubasov in the Kyiv international university are resulted.

Keywords: *Vadym Chubasov, becoming of cinema and TV educations in Ukraine, film maker, students, workshop, teacher of the CRT arts.*

У сучасній кінознавчій науці, культурології та психології творчості надзвичайно важливим аспектом являється дослідження та аналіз світоглядних парадигм формування видатних українських кінорежисерів, які виховують молоде покоління митців екранних мистецтв. На жаль, про видатного українського кінорежисера-педагога, кінознавця, професор кафедри кіно-, телемистецтва Київського міжнародного університету, члена Національної спілки кінематографістів України Вадима Львовича Чубасова (1934–2007) написано дуже мало, хоча його вклад у вітчизняну педагогіку екранних мистецтв важко переоцінити. Тому актуальність цієї роботи надзвичайно велика.

Науковим завданням цієї статті є дослідження та аналіз творчої, наукової і педагогічної діяльності В. Чубасова у вищих навчальних закладах, що готують фахівців для кінематографу і телебачення. Для цього було опрацьовано фонди Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого та Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету, де викладав Чубасов, проаналізовано екранні та наукові роботи митця, проведено опитування людей, які працювали разом з ним у вищезгаданих університетах.

Вадим Львович Чубасов після закінчення у 1957 році Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого) (нині Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого)) прийшов працювати в театр, проте через деякий час вирішив освоювати новий вид мистецтва – телебачення, яке тоді перебувало на стадії становлення і потребувало молодих завзятих режисерів. Театральний досвід став в пригоді молодому режисеру: невдовзі широко розголосу та схвалення отримала телевистава "Перший день свята" за Н. Хікметом. Секрет успіху В. Чубасова на новому поприщі був в тому, що він міг працювати у різних видах і жанрах телемистецтва: тележурналах, репортажах, нарисах тощо.

На той час через бажання відстоювати правду постраждали багато талановитих митців. Не став виключенням і В. Чубасов: молодого правдолюбця "попросили" залишите телебачення. Відтоді він присвятив своє життя виховання молодих митців екрану. За даними офіційного сайту КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, у 1969 році на замовлення Державного комітету з радіомовлення та телеба-

© Безручко О. В., 2012

чення в КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого було вперше здійснено прийом на курс режисури телевізійного фільму, а з 1975 року розпочався набір студентів за новою в Україні спеціалізацією "режисура телебачення" (денна форма навчання – вперше в Радянському Союзі). Художнім керівником першого набору майбутніх режисерів телебачення був доцент В. Чубасов [2].

У 1989 році завідувач кафедри телережисери Віктор Борисович Кісін запропонував В. Чубасову протягом року стажуватися на одній з перших тоді незалежних студій "Перспектива" у І. І. Романовського. Результатом цієї роботи була перша серія науково-популярного фільму "Сергій Ейзенштейн: уроки монтажу". Цей надзвичайно корисний для навчального процесу творчих кінотелевізійних інститутів фільм В. Чубасов побудував на матеріалі кінокартин С. Ейзенштейна та його лекцій про монтаж; наситив фрагментами кінофільмів, прикладами з живопису, думками відомих режисерів, що значно полегшує сприйняття законів монтажу студентами.

Після презентації фільму на кафедрі, як згадував Чубасов, Кісін "вимагав, щоб попри всі технічні та організаційні негаразди, я все ж таки продовжував цю роботу! І як він згас і змарнів просто на очах, коли зрозумів (разом зі мною!), що з незалежних від нас причин задум цей завершений не буде… І тут виявилась така рідка в мистецтві душевна щедрість, яка примушувала його радіти успіхам учнів і колег більше, ніж своїм власним, і до болю переживати за їхні поразки" [1, 260].

Вадим Чубасов більшість свого життя викладав на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, проте останнє десятиліття життя присвятив становленню кафедри кіно-, телемистецтва Інституту журналістики та кінотелемистецтва (нині – Інститут телебачення, кіно і театру) Київського міжнародного університету (КиМУ).

Влітку 2002 року відбувся перший набір студентів за фахом "кіно-, телемистецтво" КиМУ. На той час ця спеціальність існувала на базі Інституту журналістики Київського міжнародного університету. В. Чубасов перейшов набрав два курси (майстерні) спеціалістів: денної та заочної форми навчання.

Майстерня В. Чубасова денної форми навчання:

1. Гришай Марина Сергіївна;
2. Климовський Ігор Миколайович;
3. Мальцев Михайло Олександрович;
4. Полуян Валентина Олександрівна;
5. Руденко Ганна Станіславівна;
6. Стебновська Катерина Олексіївна;
7. Трященко Аліна Володимирівна;
8. Шевченко Ганна Володимирівна;
9. Шененко Катерина Володимирівна.

Майстерня заочної форми навчання:

1. Барбашова Злата Вікторівна;
2. Білорус Оксана Олексіївна;
3. Горячев Євген Миколайович;
4. Заїка Максим Володимирович;
5. Косинський Андрій Анатолійович;
6. Поденко Дмитро Володимирович;
7. Разбіцька Оксана Іванівна;
8. Рева Андрій Григорович;
9. Сильченко Дар'я Михайлівна;
10. Хрус Олексій Петрович;
11. Цигима Анна Вікторівна;
12. Шевченко Інна Павлівна;
13. Ящиковський Олександр Вікторович.

Щороку кількість бажаючих стати фахівцями в галузі кіно та телебачення зростала, а тому у серпні 2004 року була створена окрема кафедра кіно-, телемистецтва. Інститут журналістики був реорганізований в Інститут журналістики та телемистецтва КиМУ. Першим завідувачем кафедри кіно-, телемистецтва стала колишня студентка В. Чубасова – Дніпренко Ірина Костянтинівна, професор, член Національної спілки кінематографістів України. І. Дніпренко є режисером-практиком з двадцятип'ятирічним стажем роботи режисером телебачення. Під її керівництвом було підготовлено до ефіру більше тисячі телевізійних програм.

Окрім вищезгадуваного науково-популярного фільму "Сергій Ейзенштейн: Уроки монтажу", кіно- і телепедагоги багатьох інститутів використовують в навчальному процесі навчальний посібник В. Чубасова "Вступ до спеціальності "Кінотелемистецтво"", випущений в Київському міжнародному університеті. У посібнику йдеться про кіно- і телемистецтво саме як про видовище; про те, як давно виникли видовища, які вони бувають і навіщо вони потрібні суспільству; які риси має видовище і чим воно відрізняється від усього того, що видовищем не є; чим кіно і телебачення подібні одне до одного, а чим – суттєво відмінні.

В основу видання покладено тексти лекцій, прочитаних з 1975 по 2002-й рік студентам різних спеціальностей у КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого, а з 2002 року – у Київському міжнародному університеті. В основу самих лекцій, за словами В. Чубасова, "ліг чималий професійний досвід автора, накопичений та переосмислений за час багатолітньої роботи на телебаченні та ще триваліших спостережень над ним та роздумів про його минуле, сучасне й майбутнє, суттєво доповнений та скорегований розмаїтими думками численних теоретиків і практиків екранних мистецтв" [3, 4].

Вадим Чубасов висловлював безмірну вдячність одному із засновників кафедри кіно-, телемистецтва, доктору мистецтвознавства, професорові Володимиру Григоровичу Горпенку – науковому редакторові книги та головному ініціаторові й натхненнику її появи на світ, а також своєму другу, кандидату мистецтвознавства, професорові Віктору Борисовичу Кісіну, пам'яті якого була присвячена книга: "Цей посібник було замислено вже давно – ще за життя колеги й друга, заслуженого діяча мистецтв України, першого професора телебачення в нашій державі Віктора Борисовича Кісіна, і багато висловлених тут думок є наслідком наших з ним довгих розмов, спільних обговорень та палких суперечок" [3, 5].

У першому розділі аналізувалося питання кінематографу і телебачення у колі мистецтв, у другому – тлумачилося поняття видовище, у третьому – наводилася ґрунтовна класифікація видовищ, серед яких на першому місці були обрядово-ритуальні (народні обряди, загальнодержавні та всенародні громадянські обряди, родинні, групові, навіть інтимні тощо); на другому – спортивні (спортивні ігри і змагання); на третьому – художні, або видовищні мистецтва (до них В. Чубасов відносив сценічні видовища (всі види театру: драматичний, музичний, оперний, балетний, ляльковий, а також цирк та естраду), екранні видовища (кінематограф – ігровий, хронікальний, документальний, науково-популярний, навчальний, техніко-пропагандистський, анімаційний; різноманітні кіноатракціони: стереокіно, циркорама (кругова кінопанорама), варіо- та поліекран тощо, а також фотофільми і слайд-фільми; всі аналогічні види відеофільмів, серед яких і відеокліпи) комп'ютерні видовища (комп'ютерні ігри, комп'ютерна анімація, комп'ютерна графіка) та Інтернет (в його позавербальній частині) тощо). Четвертим родом (типом, класом) видовищ В. Чубасов називав балагани. П'ятим класом було визнано телепрограму. Не телебачення, а телепрограму.

У четвертому розділі посібника В. Чубасов подав соціальні функції видовища за Б. Кісіним (естетичну, ігрову, соборну, комунікативну), крім того, додав від себе, що "видовище, безумовно, за своєю природою поліфункціональне (тобто здатне виконувати одночасно декілька соціальних функцій, не обмежуючись якоюсь однією, навіть вкрай важливою), і всі згадані професором Кісіним функції дійсно йому притаманні, причому у високій мірі" [1, 138].

У п'ятому розділі В. Чубасов дослідив природу видовища, його характерні риси, у шостому – "Техногенні видовища", у сьомому проаналізував "видовища тиражовані…", у восьмому – "…видовища трансльовані". В останньому, дев'ятому розділі "Екранні видовища" автор знаходив спільні елементи, що поєднують розділи щодо видовища кіно-відео-телебачення, а також комп'ютерних видовищ та Інтернету, об'єднуючи їх в єдину велику класифікаційну групу екранних видовищ.

З 2004 року у Київському міжнародному університеті (КиМУ) активно працює Всеукраїнський фестиваль "Молоде телебачення", ініціатором проведення якого був В. Чубасов. Після передчасної смерті митця, його учні та колеги, зокрема І. К. Дніпренко та М. О. Мироненко, продовжили і розширили діяльність цього фестивалю. З 2009 року він набув статус міжнародного. Сьогодні участь у фестивалі – це реальний шанс для студентів творчих вузів, молодих фахівців українського телебачення та кінематографу заявити про себе не тільки на загальноукраїнському, але й на міжнародному рівні.

Проте найголовніше досягнення кожного вчителя – це здобутки його учнів. Вже згадувана професор І. Дніпренко присвятила своє життя українському телебаченню та викладацькій діяльності, декілька років очолювала кафедру кіно-, телемистецтва, зараз вона проректор Інституту екранних мистецтв ім. Івана Миколайчука. І. Дніпренко входила до складу Державних екзаменаційних комісій, які екзаменували учнів майстерень В. Чубасова влітку 2007 року.

Отже, після п'яти років навчання (2002–2007 рр.) під керівництвом В. Чубасова студенти денної форми навчання захищалися наступними відеороботами:

1. Гришай Марина Сергіївна – постановочним відеофільмом "Тамара" за мотивами поеми М. Лермонтова "Демон";
2. Климовський Ігор Миколайович – документальним відеонарисом на актуальну тему;
3. Мальцев Михайло Олександрович – документальним відеопортретом "Сергій Бабкін";
4. Полуян Валентина Олександрівна – документальним відеопортретом "Призначення кожної жінки на землі – стати мамою";
5. Руденко Ганна Станіславівна – драматичним монологом за однойменною п'єсою А. Шипенка "Гра в шахи";
6. Стебновська Катерина Олексіївна – телевізійною програмою "Рибні місця";
7. Трященко Аліна Володимирівна – драматичним монологом за однойменною п'єсою А. Шипенка "Гра в шахи";
8. Шевченко Ганна Володимирівна – постановочним відеофільмом "Тамара" за мотивами поеми М. Лермонтова "Демон";
9. Шененко Катерина Володимирівна – документальним відеопортретом "Людина-дивак".

Голова ДЕК, доцент, заслужений працівник культури України, режисер-постановник Національної телекомпанії України Олексій Сергійович Одинець у звіті комісії, окрім власне робіт, високо оцінив і теоретичну підготовку студентів В. Чубасова. Зокрема, він зазначив, що глибина й серйозність відповідей на запитання екзаменаційних карток свідчить про те, що окремі студенти (М. С. Гришай, К. В. Шененко) досить впевнено орієнтуються в теоретичній проблематиці, в методиці організації та проведення творчо-виробничого процесу на всіх стадіях творення кіно- й телевізійного видовища та його численних компонентів, не лише знайомі, а й вільно володіють основними засадами роботи над сценарієм, психотехніки репетицій, проведення зйомок, записів і монтажу, глибоко обізнані з принципами драматургії, композиції, архітектоніки, зображальної виразності екранних видовищ і природи їхнього контакту з потенційною та реальною аудиторією.

Так, студентка М. Гришай впевнено розібралася з непростим питанням "Режисура як практична психологія", детально проаналізувавши основні проблеми однойменної книги П. М. Єршова і переконливо довівши, що саме боротьба, психологічне зіткнення є специфічним художнім матеріалом театральної режисури. К. Шененко чітко, із знанням справи, демонструючи глибоку обізнаність, розкрила складне питання про режисерську спадщину митця-новатора Леся Курбаса, довівши неабияке (і вкрай важливе для режисера) вміння пов'язувати історичний матеріал з актуальними проблемами сьогодення. Не менш глибокою за змістом була її відповідь на питання про драматургію як один з компонентів видовища, у якій студентка на переконливих конкретних прикладах розкрила особливості різних драматургічних конструкцій, у тому числі й найсучасніших – таких, як "монтаж атракціонів" або драматургія "потоку мислення".

Майже весь червень 2007 року ДЕК екзаменувала й студентів заочної форми навчання майстерні В. Чубасова. Ці студенти захищалися наступними відео роботами:

1. Барбашова Злата Вікторівна – документальним відеонарисом "100 років по тому";
2. Білорус Оксана Олексіївна – авторським монологом "Материнство";
3. Горячев Євген Миколайович – відеокліпом "Великодній дзвін";
4. Заїка Максим Володимирович – відеофільмом "Більше, ніж ім'я";
5. Косинський Андрій Анатолійович – рекламним роликом "Реклама2";
6. Поденко Дмитро Володимирович – рекламним роликом "Пиво "Львівське";
7. Разбіцька Оксана Іванівна – поетичним відеодиптихом "Автограф";
8. Рева Андрій Григорович – документальним відеонарисом "Просте вічне";
9. Сильченко Дар'я Михайлівна – постановочним відеокліпом на пісню гурту "Тартак" "Я не знаю";
10. Хрус Олексій Петрович – відеовиставою "На полі крові";
11. Цигима Анна Вікторівна – документальним відеопортретом Головного Командира УПА Романа Шухевича "Друже-командир";
12. Шевченко Інна Павлівна – постановочним відеофільмом "Яблуко";
13. Ящиковський Олександр Вікторович – відеокліпом "Лицарська балада".

Державна комісія також відзначала теоретичні відповіді учнів В. Чубасова. Так, наприклад, студентка О. Розбицька чітко, із знанням справи, з залученням конкретних прикладів розкрила складне питання про специфічний художній матеріал акторського мистецтва, професійно точно визначила дію та її можливі різновиди. Д. Сильченко впевнено розібралася з непростими проблемами визначення режисури, детально проаналізувавши її, з одного боку, як мистецтво створення видовища, що сягає сивої давнини, а з другого – як одну з новітніх, найсучасніших творчих професій; не менш змістовною була її відповідь і на друге питання – про діалектичну природу конфлікту й амбівалентну

структуру конфліктної ситуації. Глибокою за змістом була розповідь А. Реви про екранний образ (імідж) документального героя, щедро підкріплена прикладами з власного творчого доробку.

Випускники цих двох майстерень В. Чубасова вже декілька років впевнено торують свій шлях в екранних мистецтва. Так, наприклад, автор цієї статті може підтвердити високий рівень підготовки студентів Чубасова на прикладі Євгена Горячова, з яким довелося працювати на складнопостановочному історичному п'ятисерійному фільмі "Серце світу", де Горячов показав себе як надзвичайно талановитий і, що не менш важливо, добре підготовлений фахівець.

Найбільш відомий учень В. Чубасова – українсько-російський кінорежисер, сценарист, актор, Народний артист Російської Федерації (2000), Народний артист України (2003) Бортко Володимир Володимирович (молодший), син театрального режисера Володимира Бортка (старшого) і актриси Марини Захаренко. Після закінчення у 1974 році майстерні В. Чубасова/Р. Єфименка, Володимир Бортко працював асистентом режисера та режисером постановником на Київській кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка. З 1980 року його життя пов'язано із кіностудією "Ленфільм" (м. Санкт-Петербург, Росія).

У його творчому здобутку майже два десятка художніх фільмів та серіалів, серед яких: "Канал" (1975); "Комісія по розслідуванню" (1978); "Мій батько – ідеаліст" (1980); "Без родини" (1984); "Блондинка за рогом" (1984); "Голос" (у кіноальманаху "Виключення без правил") (1986); "Один раз збрехнувши..." (1987); "Собаче серце" (1988); "Афганський злам" (1991); "Щасти вам, панове!" (1992) "Вулиці розбитих ліхтарів" (1996, у цьому телевізійному серіалі Бортко працював під псевдонімом Ян Худокормов); "Цирк згорів, і клоуни розбіглися" (1998); "Бандитський Петербург. Фільм 1. Барон" (2000, телевізійний серіал); "Бандитський Петербург. Фільм 2. Адвокат" (2000, телевізійний серіал); "Ідіот (2003, телевізійний серіал); "Майстер та Маргарита" (2005, телевізійний серіал); "Тарас Бульба" (2009).

Показово, що українець Бортко проживаючи за межами України, зміг зняти три твори, "що не знімаються", двох видатних українських письменників, що писали за межами Батьківщини – Михайла Булгакова та Миколи Гоголя.

Український журналіст, режисер-документаліст, телеведучий, лауреат Шевченківської премії (1987), Заслужений діяч мистецтв України (2004) Анатолій Давидович Борсюк після закінчення навчання у В. Чубасова у 1974–1989 роках працював режисером вищої категорії на кіностудії "Київнаукфільм". В 1989–1993 роках був художнім керівником та головою худради кіновідеостудії "Четвер". З серпня 1996 – автор та ведучий програм телеканалу "1+1": "Кіноностальгія", "Нічна розмова з жінкою", "Монологи", "Перший мільйон", "Подвійний доказ", "Чорним по білому", "Смачна країна". В 1999 році отримав нагороду національного телевізійного конкурсу "Золота Ера" за передачу "Монологи".

Анатолій Борсюк зняв вісім повнометражних науково-популярних і документальних фільмів, понад 20 короткометражних картин і рекламних роликів, зокрема: "Козловський" (1978, приз за кращий фільм-портрет на X кінофестивалі "Молодість"); "Метаморфози" (1979, почесний диплом XVII міжнародного фестивалю короткометражних фільмів у Кракові (1980)); "Коріння трави" (1981); "Подряпина на льоду" (1982, головний приз XV Всесоюзного кінофестивалю у Ленінграді (1983)); "Зірка Вавилова" (1984, головний приз XVI Всесоюзного кінофестивалю у Мінську (1985)); "Разом з Макаренко" (1987, медаль та премія імені А. Макаренка); "Окшулаг" (1991, почесний диплом I Всеукраїнського кінофестивалю); "Померти в Росії" (1992); "Ніч совка" (1993); "Ніка, котра…" (1995); "Відвідання" (1996).

Цей відомий український режисер і телеведучий на одному з вечорів пам'яті вчителя згадував, що йому дуже пощастило навчатися у такого майстра, як В. Чубасов, оскільки він не лише вів теоретичне навчання, але й привчав розуміти справжню мету мистецтва. До цих слів могли приєднатися всі учні Вадима Львовича.

Анатолій Борсюк у 1993–1998 роках був художнім керівником курсу кінорежисерів КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Потрібно зауважити, що це був новий, експериментальний курс в українській педагогіці екранних мистецтв. У 1992 році на кафедрі режисури телебачення цього навчального закладу було запроваджено нову спеціалізацію – "Режисура відеофільму", яку розробляв та, відповідно, набрав перший курс саме А. Борсюк.

Підсумовуючи вищевикладене можна відзначити, що поставлене наукове завдання виконано – ґрунтовно досліджена та проаналізована наукова і педагогічна діяльність видатного українського кінорежисера-педагога В. Чубасова в Інституті екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого та Інституті телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету, наведено списки двох майстерень Вадима Чубасова у Київському міжнародному університеті, дані відомості про найбільш видатних учнів попередніх майстерень

В. Чубасова. Тим не менш, перспективи наукових розвідок залишаються надзвичайно великими, адже в меншій мірі досліджено творчу діяльність видатного українського кінорежисера-педагога.

Література:

1. Кісін В. Б. Режисура як професія; Життя. Актор. Образ: Із творчої спадщини / В. Б. Кісін. – К. : КМ Academia, 1999. – 268 с.
2. Кафедра режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://knutkt.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=66:2010-04-05-11-15-07&catid=42:2010-04-05-10-16-27&Itemid=66
3. Чубасов В. Л. Вступ до спеціальності "Кінотелемистецтво" : навч. посібник / В. Л. Чубасов. – К. : КиМУ, 2005. – 484 с.

УДК 78.03(4)

Бєлявіна Наталія Дмитрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри мистецьких технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СПІЛЬНЕ ВИКОНАННЯ "CONCERTARE" ТА УЗГОДЖЕНЕ ЗВУЧАННЯ "CONSONANTIS" ЯК ЕСТЕТИЧНІ КОРІННЯ ПОНЯТТЯ "КОНЦЕРТ"

У статті розкривається суть естетичних категорій, що характеризують нове музичне явище XVII ст. – концерт. Це "concertare" та "consonantis" – спільне та злагоджене виконання у відповідних умовах (місце та час) при наявності концертних жанрів та віртуозних виконавців.

Ключові слова: *консонанс, концерт, жанр, віртуоз-виконавець, слухач, концертний осередок.*

In the article concertas the essence of aesthetic categories which characterise this new musical phenomenon XVII century is revealed. "Concertare" "consonantis" are common and harmonious execution in corresponding conditions to place and time in the presence of corresponding concert genres and musical performers.

Keywords: *consonance, concert, performer-virtuoso, listener, concert platform.*

Концерт як форма музичної діяльності протягом XVII ст. знаходився на ранній стадії становлення. Мета даної роботи полягає у розкритті основних естетичних засад формування умов розвитку концертування у теоретичних працях, естетичних трактатах і літературних творах періоду "нового часу".

Відомий німецький теоретик та музикант М. Преторіус визначає концерт як вид спільної музичної діяльності в галузі вокального та інструментального виконавства:

• "назва "концерт" походить від латинського дієслова concertare (concerto, від лат. – змагання), що означає спільне виконавство. Більш за все ця назва відповідає такому виконанню, коли два хори, низького та високого звучання, співають то разом, то нарізно";

• "англійці називають "консортом" твори (consort, від лат. – співтовариство, співзвуччя), виконувані на різних інструментах. Всі інструменти в різних сполученнях злагодженою ніжною грою створюють чарівну мелодію" [2, 161].

Невипадково головною темою теоретичних трактатів є поняття "concertini" та "consonantis" (consonantia, від лат. – співзвуччя, узгодженість). Адже спільне "concertare", тобто концертування вимагає від виконавців досконалої узгодженості звучання, тобто співзвуччя.

Знаменитий композитор того часу К. Монтеверді вбачав вищий сенс "консонансів та дисонансів" "у задоволенні, яке музика надає слухові", а учений П. делла Валле відмічав важливість "concertini – найприємніших співзвучч" у творах сучасних авторів. [2, 86, 89].

У такому ж напрямку філософ А. Кірхер розмірковує про "магію благозвуччя" та "співзвуччя (consonantis)". Він розрізняє "джерело всілякого співзвуччя – у бога чи в душі" та співзвуччя у "небесних потоках чи у кабалістичних декахордах"; а також співзвуччя "у тайному співчутті душі до музичних тактів" [2, 204–207].

© Бєлявіна Н. Д., 2012

Французький філософ та математик Р. Декарт пише про "благозвуччя" інтервалів та "свівзвуччя" у мелодії". Учений і теоретик музики М. Мерсенн вважав, що "благозвучність музики" є результатом "правильного співвідношення консонансів". З цієї ж сторони він пояснює й своє нововведення – темперацію: "темперація звуків необхідна для гармонічного злиття інструментів, узгодження дисонансів та консонансів" [2, 370, 377].

Серед німецьких естетиків цього часу розробляється тема музичної ієрархії "автор-виконавець". Так, за філософом І. Кеплером, музикант – це "творець симфоній", а за А. Кірхером, музикант – це "musurgus" – музикотворець. Англійський композитор А. Бедфорд стверджує, що "композитор настільки вищий за простого музиканта, наскільки архітектор вищий за каменяра, інженер – сторожа, математик – матроса" [2, 177, 200, 553]. Український теоретик і композитор М. Дилецький вважав виконавця "писарем", який відтворює чужі думки [1, 421].

Загальна тема для всіх трактатів – віртуозність як концертність. Дійсно, в цей час відбулось значне підвищення рівня виконавської майстерності, особливо, у мистецтві співу. М. Преторіус пише про особливі "концертуючі голоси" у італійських авторів і розшифровує їх як "партії у концертах, виконувані не інструментами, а людськими голосами. Ці партії пишуться на верхніх строках партитури і можуть виконуватись без супроводу" [2, 164]. М. Дилецький вважав концертування головною особливістю хорового багатоголосся [1, 421].

Знаменитий італійський співак і композитор Дж. Каччіні писав, що за віртуозність, "пасажі натовп і підносить виконавців і оголошує їх прекрасними співаками" [2, 70].

П'єтро делла Валле критикував "вичурний спів" і, згадуючи відомих співаків-кастратів теноров Джузеппіно, Оттавіччіо та Веровіо, фальцетистів Дж. Луку та Ораціетто, писав, що "усі вони, крім трелей, пасажів і гарно поставлених голосів, практично не володіли ніяким іншим мистецтвом співу" [2, 86–87].

Міхаель Преторіус згадує італійського композитора Л. Віадану, який у передмовах до власних творів вказував, що "у концерти включено для більшої красоти каденції і пасажі" [2, 160].

Англійський письменник А. Бедфорд, з одного боку, засуджував тих, хто віддає перевагу саме концертному віртуозному виконавству: "багато людей ходять у храми виключно заради задоволення, яке вони отримують від гарного співу. Вони йдуть то в одну церкву, то в іншу, в залежності від того, хто співає; їх цікавлять голоси співаків, мистецтво співу", а, з іншого, вважав що, "спів псалмів на концертах надає слухачам велику радість", що "на першокласних концертах люди мають право очікувати першокласного виконання", для чого пропонує збільшити "кількість гуртків, де займаються співом псалмів для концертного виконання" [2, 557–558].

У трактатах велику увагу приділено новим концертним жанрам, які виникли у зв'язку з активізацією виконавської, особливо, концертної діяльності. Досить цікавим є процес народження жанрової термінології щодо інструментальної музики у третій частині "Syntagma musicum" М. Преторіуса.

Особливу увагу М. Преторіус приділяє розкриттю жанру "концерт". Концертами називали: піснеспіви на духовні і величні світські тексти, мотети і фобурдони, тобто "концерти-піснеспіви у супроводі органа"; "піснеспіви, створені у новому стилі", навіть меси і псалми називали церковними концертами [2, 160–161].

Особливо М. Преторіус зупиняється на жанровій різниці між інструментальними творами – симфонією, ритурнелем та інтермедією. Він надає їм такі характеристики: "симфонія – частина прекрасної павани чи величавої сонати; ритурнель – більше підходить до творів типа гальярди, сальтарелли, куранти, канцони; інтермедії – між актами виконується елегантна, ніжна музика, виконувана корнетами, віолами й іншими інструментами"; "синфонія, симфонія – у понятті італійців, ряд творів (токкат, паван та ін.) тільки для інструмента" [2, 166, 169].

Він же описує й інші інструментальні жанри: соната (сонада) – твір, що "виконується не людським голосом, а виключно інструментами"; токата – "вступ чи прелюдія, яку органіст імпровізує на органі чи клавічембало до того, як почне фугу"; фантазія, каприччіо – це "імпровізація фуги"; фуга – "частий повтор однієї і тієї ж теми у різних містах… Один голос доганяє інший. Італійською це – ричеркар". Також він вирізняє світські вокальні жанри: віршований та духовний мадригал; любовні пісні, канцони та канцонети, арії, серенади, балети, кводлібет тощо [2, 169–170].

У зв'язку з ускладненням жанрів та музичної мови, М. Преторіус вказує також на необхідність того, що "хором чи концертними голосами" повинен "керувати капельмейстер чи хоровий диригент, який має перед собою партитуру з басом континуо, ноти якого стоять також і перед органістом" [2, 164].

Із зростанням кількості виконавців, які починають виступати в різних країнах, у слухачів виникає можливість порівняти їх майстерність та талант.

Так, французький віоліст-віртуоз А. Могар (який працював і при англійському дворі, і при дворі кардинала Ришельє, гастролював по Італії) першим увів порівняльний аналіз виконавства у трьох провідних "концертних" країнах: Франції, Італії та Англії. Він вважав, що італійці високо цінять тих, "хто грає на якому-небудь інструменті"; тут "велика кількість кастратів, які виконують партії дисканта і альта, багато прекрасних натуральних тенорів" і "дуже мало низьких басів", всі вони професіонали, оскільки "твердо знають свої партії і співають з листа найскладнішу музику". Перелічуючи переваги виконавців, А. Могар наголошує на окремих національних відмінностях: "Ми прекрасно граємо на лютні, італійці – архилютні. Ми граємо на органі з великим почуттям, італійці – з великим мистецтвом. Ми граємо відмінно на спінеті, а англійці прекрасно – на віолі" [2, 352–355].

За М. Мерсенном, співаки – це незвичайні, талановиті люди, і "в кожній країні можуть знайтись окремі співаки не гірше, а може й краще французьких, оскільки природа створює то в одній, то в іншій країні незвичайних людей, які талантами перевершують всіх інших". Пише він і про віртуозність, вказуючи, що "по відношенню до сили, чіткості і голосових даних італійці перевершують всі інші нації, їх спів вирізняється також окремими прекрасними деталями і багатством витівок" [2, 359, 366].

А. Бедфорд, розглядаючи проблеми виконавства церковної музики, пише, що тут "не можна припускати вольностей: вона потребує серйозності та урочистості. Музичне виконання в церкві повинно запобігати крайнощів". Однак, навіть тут він допускає вживання знаменитого англійського граунда, тобто віртуозної варіаційності у грі на органі і зауважує, що на "органі будь-яка варіація завжди звучить благородно: можна вживати дисонанси, фігурований верхній голос" [2, 555].

Англійський письменник Г. Пічем першим уводить поняття музиканта-дилетанта. Це знатна особа, вельможа чи просто джентльмен, який не тільки є слухачем та власником капели, а ще й володіє основами музичного виконавства і є учасником процесу музикування у вузькому колі приватних осіб. Серед дилетантів він називає англійського короля Генріха VIII, італійця князя Джезуальдо да Веноза, німця лангдграфа Гессенського Моріца, які самі писали музику, співали та грали на музичних інструментах. Однак Г. Пічем "не пропонує, щоб джентльмен чи знатна людина займались музикою всерйоз (а не у вільні години дозвілля)", і радить джентльменам розвинути "уміння правильно і впевнено вести вашу партію з листа", а також зіграти цю партію на віолі чи на лютні "для себе у домашньому колі" [2, 547]. Як тут не згадати трактат XVI ст. "Про придворного" Б. Кастильоне, де висловлено погляд на придворне музикування, коли "придворна людина займається музикою для того, щоб провести час… і не у присутності неблагородних людей, і не при великому натовпі…, а коли знаходиться у домашньому і дружньому колі" [3, 522–524].

Генрі Пічем пише, що музика – це "мистецтво, яке заслуговує, щоб його вивчала та займалась ним будь-яка висока особа, навіть царської фамілії". Вона "безпосередній дар неба, дарований людям для звеличення творця, для втіхи людини у клопотах та смутку, які постійно зустрічаються у житті"; "музика – головний засіб хвали Творцю; вона зміцнює наше благочестя, приносить радість і полегшує працю, жене тугу і тяжкі думки, підтримує в людях злагоду і дружбу" [2, 545, 547, 551].

Зустрічаємо ми й теми, пов’язані із вибором осередку концертування, тобто обрання місця й часу музичного виконання, використання акустичних якостей приміщення й розміщення слухачів.

Музичний теоретик А. Кірхер першим серед естетиків мистецтва нового часу відзначає, що виконання повинно відбуватись у "придатному місці і у відповідний час" [2, 200].

Акустичні параметри приміщення він пов’язує з характером музики. Так, наприклад, для виконання "патетичної музики", яку він називає melotesia (божественний спів), треба особливо добирати приміщення. На його думку, для неї не підходить: вузький та невеликий простір, тому що при сильному відбитті від стін і при занадто близькому сусідстві одне з одним співаючих їх голоси зливаються та слабшають; місце багатолюдне, прикрашене ковдрами, заставлене всіляким начинням, книгами, паперами. При зустрічі з цими перешкодами голоси втрачають красоту та енергію… відбиваючись, частково заглушуються; дуже широкий простір, оскільки в ньому голоси розсіюються [2, 201–202].

Афанасій Кірхер також наголошував на важливості часу виконання музики, тобто пір року, відповідних місяців та часів доби: "краще за все розрізняти чотири пори, які мають велике значення для гарного сприйняття музики: ранок, вечір, полудень, ніч; найбільш сприятливим є вечір, після того як денне сонце вже розігнало пари і повітря очистилось, а також ніч, коли царює глибоке мовчання, і повітря нерухоме; завдяки сухості та розрідженості повітря місяці травень, червень, липень, серпень, жовтень більше підходять для музики, ніж листопад, грудень, січень, лютий, березень та квітень – місяці з постійним паруванням та дощами; нехай загальним буде наступне правило: холодне сухе повітря завжди більш сприятливе для музики, ніж тепле вологе чи холодне вологе" [2, 203–204].

Музиканти, на думку А. Кірхера, "не повинні розташовуватись колом, оскільки слухачі тоді нерівномірно будуть сприймати голоси. Нехай стануть навпроти слухачів, утворивши пряму лінію чи

півколо. Адже так голоси краще і більш рівномірно проникатимуть в вуха слухачів". Розмірковує він і над тим, де розмістити слухачів: "їх не повинно бути багато; нехай знаходяться на відповідній відстані від місця, призначеного для музикантів; відстань залежить від напруги голосів співаків; музикантам необхідно було б перевірити, яка відстань дає найкращий ефект при слабому голосі, а яка при сильному" [2, 203].

Вперше у теоретичних трактатах багато місця приділяється такій темі, як слухач. Відношення до слухача значно змінюється, це не пасивний натовп чи паства, а той, кого треба розчулити, викликати реакцію, той, хто отримує задоволення від мистецтва і сам є учасником музикування. За Дж. Каччіні, це, з одного боку, натовп, а з іншого – зворушливий слухач, а за К. Монтеверді – це розчулений слухач; за М. Преторіусом – треба дарувати радість і насолоду слухачам, а за А. Кірхером – необхідно викликати у душі слухача будь-який афект; за І. Кеплером – слухач насолоджується гармонією співу і має відповідні душевні здібності, а за М. Мерсенном – слухач має право на особисту думку; за Г. Пічемом – слухач це музикант-дилетант, а за А. Бедфордом – слухач – учасник концертного виконання, людина, що ходить у храм заради задоволення, яке отримує від гарного співу.

Французькі вчені обмірковують проблему патронату та ієрархії управління музичним життям особами високого стану і державою.

Марен Мерсенн вважав, що "наука про музику може допомогти і державним діячам, що виступають з промовами перед королем", який "високо цінить красоту мистецтва". Також "знання про музику необхідні, якщо виникає спір між прихожанами і церковними старостами, з одного боку, і фабрикантами органів, з іншого", і оскільки орган дуже дорогий, то "обрана комісія з юристів зможе виконати це доручення, керуючись главами нашої книги". При призначенні на керівні посади музикантів він пропонує керуватись юридичними нормами. Так, "якщо король вирішив доручити керівництво музичної капели чи всієї музичної діяльності країни самому вченому музиканту, а на таке звання претендують декілька людей… музиканти, що претендують на почесну посаду, при незгоді з рішенням комісії, можуть подати до суду" [2, 378–379].

Одна з глав "Harmonie universelle" М. Мерсенна навіть носить назву "Про корисність гармонії для моралі та політики". В ній він пише, що "живі істоти – це як струни великої ліри всесвіту, яким керує божественний Орфей", що якщо "кожен буде точно виконувати партію, назначену йому в цьому житті провидінням, то ми почуємо музику блаженних духів". Він порівнює людську спільноту з учасниками великого хору і говорить про ієрархію управління мистецтвом: "особи, що стоять на чолі держав, можуть одним словом привести у рух цілий народ; князі та вельможі, які стоять між королем та народом, можуть бути уподібнені середнім голосам, розташованим між басом і дискантом" [2, 278].

Отже, протягом XVII ст. поступово ідентифікуються окремі поняття, пов’язані із концертуванням. Відбувається уточнення терміну "концерт": спільна узгоджена дія учасників – concertare; віртуозний концертний жанр на основі гармонічності і злагодженості – "consonantis"; віртуозність – синонім концертності.

Формується тип концертного виконавця, поступово створюються умови для творчості у відповідному середовищі (місце і час), змінюється характер ієрархії у відносинах триєдності "автор-виконавець-слухач", розвиваються принципи патронату музично-концерної діяльності.

Література:

1. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. Ім. М.Т.Рильського ; редкол. : М.М.Гордейчук та ін. – К. : Наукова думка, 1989-1991- . – Т. 1 : Від найдавнішихї часів до середини XIX ст. / [Л.Б.Архімович, Т.П., Булат Т.П., М.М.Гордейчук та ін.] – 1989. – 448 с.

2. Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII веков / [сост. текст. и общ. вступит. ст. В.П.Шестакова]. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.

3. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / [сост. текст. и общ. вступит. ст. В.П.Шестакова]. – М. : Музыка, 1966. – 572 с.

УДК 7(477.81) "1950/1969"

Борейко Галина Дмитрівна,
кандидат історичних наук,
доцент Рівненського державного
гуманітарного університету
Петрів Володимир Юліанович,
Народний артист України, лауреат
Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка,
професор Рівненського державного
гуманітарного університету

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ РІВНЕНЩИНИ 50–60-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ: ПИТАННЯ ІСТОРІОГРАФІЇ

У статті розглядається проблема історіографії культурно-мистецького життя Рівненщини 50–60-х років XX століття. Проаналізовані праці провідних науковців та краєзнавців України, а також їх здобутки в дослідженні зазначеної проблеми, окреслено процеси, що впливали на стан наукової розробки теми.

Ключові слова: *культурно-мистецьке життя, "хрущовська відлига", історіографія.*

The article considers the problem of historiography of cultural and artistic life of Rivne 50-60 years of the twentieth century. Work of leading scientists and ethnographers of Ukraine, as well as their achievements in the study of the problem are analyzed outlines the processes that affect the state of scientific research topics are outlined.

Keywords*: cultural and artistic life, "Khrushchev thaw" historiography.*

Протягом другої половини XX століття українськими науковцями підготовлена значна кількість історіографічного, довідкового, архівознавчого, джерелознавчого характеру літератури, яка так чи інакше пов’язана з темою даної статті.

Проблематика історіографії культурно-мистецького життя в Україні у 50–60-х роках, зокрема вивчення регіональної специфіки є важливою для сучасної історичної науки. Це пояснюється відсутністю комплексного історичного дослідження зазначеної проблеми. Якщо до кінця 80-х років ці питання глибоко не вивчалися, то починаючи з 90-х років з’явилася значна кількість нових історичних джерел, монографічних видань, оглядових праць і статей, стали доступними матеріали архівних фондосховищ, що стосуються теми нашої розвідки.

Літературні джерела з досліджуваної проблеми можна умовно поділити на три групи: радянську, пострадянську і архівні матеріали.

Найбільш вагомими працями вітчизняних науковців, які тією чи іншою мірою торкаються дослідження культурно-мистецького життя Рівненщини періоду "хрущовської відлиги", є наукові роботи, у яких увага приділена українській інтелігенції та її впливу на розвиток української культури цієї доби. Т. Марусик у дисертаційному дослідженні "Західноукраїнська гуманітарна інтелігенція: динаміка складу, діяльність, стосунки з владою (друга половина 40-х – початок 60-х років XX ст.)" на прикладі семи областей західного регіону, у тому числі Рівненської, розкриває роль регіональної інтелігенції, що зробила вагомий внесок у розвиток суспільного, духовного, культурного життя краю, показує процес ліквідації свободи творчості в регіоні в умовах наростання тоталітарних тенденцій після закінчення "хрущовської відлиги" [1].

Найбільш об’єктивно у працях дослідників радянської доби проаналізовано використання вільного часу, дозвілля населення. Однак із цієї проблеми відсутні узагальнюючі праці науковців, хоча перші спроби дослідження дозвілля робітників і службовців міського населення України припадають на 1960-ті роки. Так, О. Захарченко, всупереч твердженням радянської пропаганди, показав обмеженість захоплення населенням відвідуванням театрів [2]. Продовжуючи джерелознавчий аналіз, звернемо увагу на працю Г. Журавльова, у якій автор аналізує використання вільного часу молоддю, а саме – участь у гуртках художньої самодіяльності [3]. Аналіз цих джерел показує, що автори у своїх працях розглядали лише позитивні сторони культурного життя населення у 60-х роках XX століття.

© Борейко Г. Д., 2012
© Петрів В. Ю., 2012

Натомість В. Єжов зазначає, що відвідування молоддю гуртків художньої самодіяльності було зумовлене не стільки необхідністю зайняти вільний час, скільки ідеологічними міркуваннями, для того щоб підготуватися до соцзмагання та "виховати в собі комуністичне ставлення до праці" [4].

Значне місце у вивченні зазначеної проблеми посідають колективні та багатотомні праці, в яких подавалася офіційна характеристика особливостей та тенденцій розвитку культурного життя населення України 50–60-х років XX століття. У таких виданнях мають місце прямі перекручення фактів і подій. Зокрема, це стосується багатотомної "История Украинской ССР" [5].

Радянська історіографія тією чи іншою мірою торкалася питань особливостей та тенденцій розвитку культурно-мистецьких процесів на поліських землях у 50–60-х роках XX століття. Проте в ній часто мають місце поверхневий огляд фактичного матеріалу без глибокого наукового аналізу, замовчування історичної дійсності, висвітлення лише позитивного боку, а також підтасовування аналітичних даних. Це, зокрема, стосується видання "Радянська Рівненщина 1939–1959. Документи й матеріали" [6].

Безперечний історіографічний інтерес у контексті досліджуваної проблеми становлять праці, у яких подається опис Поліського краю, його географічного розташування, природних багатств, звичаїв і побуту населення, історії міст. Передусім це стосується колективної монографії В. Бондарчика, І. Браїма, Р. Кирчіва "Полесье. Материальная культура" [7], яка є першим комплексним дослідженням культурного життя населення Полісся, що висвітлює основні аспекти побуту поліщуків, їх традиційні ремесла і промисли та інші компоненти традиційної побутової культури, а також показує етнокультурні зміни за роки радянської влади. Автори наголошують, що культурне життя Полісся безпосередньо пов'язане з його географічним розташуванням.

Шляхи розвитку музичної самодіяльності в Україні означеного періоду висвітлено в роботі Л. Носова "Музична самодіяльність Радянської України: (1917–1977)" [8]. Автор присвячує свою розвідку аналізу музичної самодіяльності в республіці, зокрема на Рівненщини, проведенню традиційних оглядів, конкурсів, фестивалів, організації самодіяльного музичного мистецтва, аналізує діяльність художніх колективів області.

Незважаючи на ідейну заангажованість вказаних авторів, частина їхніх праць має вагоме значення, яке полягає перш за все в тому, що в них викладений добре систематизований історико-культурний матеріал, який спирається на значну джерельну базу.

Окреслюючи внесок українських і російських дослідників радянського періоду в історіографію проблеми, зазначимо, що політична зорієнтованість все ж заважала в той час науковцям об'єктивно висвітлювати проблеми розвитку культурно-мистецького життя у 50–60-х роках XX століття населення України в цілому та Рівненщини.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що характерною ознакою радянської історіографії в дослідженні культурного життя населення був однобокий підхід до висвітлення культурно-мистецьких процесів, зумовлений перш за все специфікою адміністративно-командної системи. В історіографії діяв принцип "позитивності", оскільки тогочасні автори, через партійний контроль та цензуру, уникали критичного аналізу реальної ситуації в культурному житті республіки, а тому отримали висвітлення лише факти позитивного характеру. Дослідники поверхово розглядали проблеми культури та ставлення влади до всього українського, приписуючи партійному і державному керівництву всі здобутки в культурно-мистецькій та духовній сферах.

Протягом останніх десятиліть завдяки поступовому подоланню ідеологічних бар'єрів, колишніх упереджених методологічних підходів, розширенню до малодоступних раніше джерел у вітчизняних історичних, мистецтвознавчих дослідженнях відбувається динамічний і результативний процес переосмислення усталених уявлень про особливості розвитку культурно-мистецького життя в період "хрущовської відлиги", його вплив на культурно-мистецький розвиток України загалом та Рівненщини зокрема.

Завдяки тому що після здобуття Україною незалежності розширилася архівна база досліджень, зникла цензура, історична наука почала звільнятись від штампів та ідеологічних нашарувань. Стан культурного життя населення науковці стали висвітлювати більш об'єктивно та неупереджено.

Проблемою розвитку культурно-мистецького життя Рівненщини 50–60-х років XX століття займалися історики, мистецтвознавці, філософи, культурологи. Але особливий інтерес сьогодення вона викликає у краєзнавців.

Окремі спроби висвітлення особливостей та тенденцій культурно-мистецького життя Рівненщини за часів перебування при владі М. Хрущова здійснено на місцевому рівні. Відзначимо в цьому контексті роботи В. Тхора, В. Сніцаревича [9] в яких досліджуються вплив історичних процесів, в тому числі тих трансформацій, що відбувалися в Радянському Союзі загалом і на Рівненщині зокрема у другій половині XX століття, та їх поширення на культурне життя області.

Серед публіцистичних праць, присвячених аналізу культурного життя Рівненщини у 50–60-ті роки XX століття, є історико-публіцистичний нарис А. Дацкова "Творчих щедрот оберіг" [10], в якому акцентується на творчому доробку працівників сфери культури Рівненщини. Дана праця є першою спробою розгляду та оцінки культурно-масової, просвітницької роботи, самодіяльної художньої творчості в закладах культури обласного центру на прикладі провідних аматорських колективів міського будинку культури та його кращих художніх керівників, які зробили вагомий внесок здійснили у культурне життя не тільки міста, а й області.

Належної оцінки в контексті досліджуваної проблеми заслуговує й розвідка М. Пономаренка "Становлення та розвиток самодіяльного виконавства на Рівненщині до 1970 року (хорове та вокальне мистецтво)" [11], написана на основі матеріалів державного обласного архіву й матеріалів обласних періодичних виданнях. Автор показує історію становлення і розвитку самодіяльного хорового та вокального мистецтва, аналізує роботу названих колективів та їх керівників у Рівненській області кінця 30 – початку 70-х років, як періоду, багатого на різноманітні події не тільки в культурній площині, а й у суспільстві в цілому.

Серед дослідників даної проблематики варто назвати В.Виткалова, який у своїй монографії "Українська культура: сторінки історії XX століття" [12] здійснив спробу проаналізувати стан духовної сфери в зазначений період, спираючись на матеріали Державного архіву Рівненської області, акцентував увагу на аматорському русі, його формах, еволюції, вказав на специфіку західноукраїнських теренів зазначеної вище доби, що давало змогу активно розвивати саме культурно-дозвіллєву сферу, адже в інших ділянках (економіці, освіті тощо) керівні посади у повоєнний період займали переважно вихідці із східноукраїнських областей або центральної частини СРСР, що не давали змоги активно враховувати ментальність місцевого населення, його близькість до європейської культурної спадщини.

Значну роль у культурно-мистецьке життя Рівненщини внесли громадські організації. Так, Б. Савчук у роботі "Волинська "Просвіта" [13] ґрунтовно розглянув питання щодо створення по всіх містах і селах області аматорських колективів, відкриття бібліотек та виділення коштів на поповнення їх книжковим фондом, проведення різноманітних дозвіллєвих заходів.

Багато питань, що стосуються внеску товариства "Просвіти" у культурне життя Рівненщини досліджуваного періоду, висвітлені в збірнику статей, матеріалів та документів з нагоди 90-річчя створення "Просвіти" на Рівненщині [14]. Автори збірника значну увагу приділяють культурно-освітній роботі, розвитку культури та освіти області в досліджуваний період.

У довідково-інформаційних виданнях Б. Столярчука та М. Корейчука [15] подаються біографічні дані про культурно-мистецьких діячів області, як аматорів, так і професійних митців, їх внесок у розвиток культурного життя Рівненщини, створення різноманітних колективів художньої самодіяльності тощо.

Важливе місце в історіографії даного періоду посідають нотні видання – "Пісні над Горинню", "Пісні рідного краю", що друкувалися видавництвом "Музична Україна" у Києві. У названих збірниках вміщені музичні твори самодіяльних композиторів і поетів Рівненщини, які виходили великим накладом і виконувалися самодіяльними колективами не тільки області, а й усієї України. Варто також згадати музичні видання "Кличе Україна", "Мелодії душі", "Хорові твори без супроводу", "Обробки українських народних пісень", де зібрано чимало музичних творів з місцевим забарвленням.

У дослідженнях І. Жилінського [16] простежується передісторія створення аматорських театральних колективів області, а також історія виникнення професійного театру, його значення в розвитку культурного життя області. Основну увагу автор приділяє репертуару та творчому колективу театру.

Серед сучасних рівненських дослідників культурного життя області, зокрема образотворчого мистецтва, слід назвати Я. Бондарчук [17], М. Черенюка [18]. Названі автори у своїх статтях виявили неабиякий інтерес до творчості самодіяльної художниці Л. Спаської із Острога. Вони зазначили, що навіть в умовах цензурного тиску майстриня, поряд із роботами в таких жанрах, як портрет, пейзаж, натюрморт, писала картини на історичні теми, а з середини 50-х років звернулася до релігійної тематики і найбільше уваги приділяла розпису храмів України та Росії, створенню ікон.

Однією із вагомих праць, присвячених аналізу зразків народно-ужиткової спадщини республіки, стала колективна збірка "Декоративно-прикладне мистецтво" [19]. Окрему частину цієї роботи автори присвятили розгляду особливостей розвитку декоративно-прикладного мистецтва в названому регіоні, а також проаналізували творчий доробок заслуженого майстра декоративно-прикладного мистецтва УРСР Г. Леончук, яка завдяки своїм роботам стала відомою не лише в області, а й в Україні та Росії, де вона неодноразово брала участь у виставках народних майстрів.

Значна кількість матеріалів щодо нашої теми знаходиться у Державному архіві Рівненської області (ДАРО). Деякі документи містить фонд Рівненського обласного управління культури (фонд

Р-478) [20], де зберігаються накази, постанови і листи Міністерства культури УРСР, плани роботи, річні звіти, довідки й інформація про підготовку і проведення фестивалів, конкурсів, виставок самодіяльного мистецтва (опис 3), відомості статистичної звітності бібліотек, обласного будинку народної творчості, Рівненської філармонії, культурно-освітніх установ клубного типу (опис 4).

У фонді Рівненського обласного Будинку народної творчості (Р-597) [21] зберігаються документи, пов'язані з плануванням роботи обласного відділу культури у справах культурно-освітніх установ і обласного управління культури; протоколи творчих конференцій учасників обласної виставки образотворчого та народно-прикладного мистецтва; програми, репертуарні плани концертів і виступів гуртків художньої самодіяльності; афіші і графіки з підготовки та проведення обласних, районних оглядів колективів художньої самодіяльності та окремих виконавців, свят пісні і танцю; накази та постанови обласного оргкомітету з підготовки до Першого фестивалю молоді (1957 рік); навчальні плани, списки і відомості про кількісний склад учнів шестимісячних курсів з підготовки керівників гуртків художньої самодіяльності; пісні і ноти творів самодіяльних поетів і композиторів Рівненської області; протоколи засідань журі щорічних оглядів-конкурсів художньої творчості; інструктивно-методичні листи про підготовку художніх колективів області до участі в конкурсах, оглядах, фестивалях; списки і відомості про талановиту молодь Рівненської області, кращих учасників аматорських колективів, які направлялися на навчання до вищих і середніх навчальних закладів для підготовки спеціалістів музично-художньої освіти (1955–1956 роки). Окрім названих документів, у фонді знаходяться матеріали, програми репертуару та списки Рівненського російського самодіяльного народного драматичного театру клубу ім. 1 Травня Львівської залізниці, Дубенського народного самодіяльного театру, Острозького народного аматорського драматичного театру.

Фонди Державного архіву Рівненської області (ДАРО) містять документи про роботу Рівненського обласного музично-драматичного театру (Р-192) [22]: роботу художньої ради, репертуарну політику, кількісні показники відвідування мистецьких закладів, інформацію про гастрольні маршрути театру, конкурси та фестивалі, щорічні звіти про роботу театру (1950–1960 рр.), тематичні плани творчих семінарів, протоколи і плани проведення творчих зустрічей. Цікавим є матеріал стосовно проведення конференцій глядачів, штатні розписи, кошториси витрат на проведення культурно-мистецьких заходів.

Перевагою архівних установ слід вважати наявність у них особових фондів. Серед їх значної кількості в ДАРО найбільш цінним є фонд Каганова Михайла Івановича (фонд Р-1400) [23] – самодіяльного композитора, голови творчого об'єднання композиторів Рівненщини, заслуженого діяча мистецтва Української РСР, у якому зберігається творча біографія композитора, диплом про закінчення Одеської консерваторії, особовий листок з обліку кадрів, посвідчення про присвоєння почесного звання, фотографії та листи від друзів і колег, різноманітні запрошення на концерти, вітальні листівки. Необхідно зазначити, що М. Каганов зробив вагомий внесок у розвиток музичного мистецтва Рівненщини, тому й не дивно, що в цьому фонді знаходяться статті, нариси, доповіді та лекції, список наукових і творчих праць. Окрім названих документів, у фонді зберігаються вірші рівненських поетів для пісень, написаних на музику М. Каганова, накази про підведення підсумків конкурсу на кращу пісню самодіяльних композиторів Рівненщини.

Багато інформації містить періодична преса тієї доби та сучасності, у ній зосереджений унікальний матеріал стосовно стану культурного процесу, реакції на ті чи інші події місцевого населення тощо. Особливо цінними є матеріали періодики доби незалежності про обраний нами для розгляду період, які дають змогу об'єктивно оцінити ситуацію в культурно-мистецькому житті України загалом та Рівненщини зокрема, а також ставлення тодішньої влади до культурних процесів та її ідеологічний вплив на розвиток української культури.

Таким чином, здійснений аналіз джерельної бази дозволяє зробити висновок, що в історико-культурній науці проблема розвитку культурного життя Рівненщини у 50–60-х роках XX ст. висвітлена недостатньо. Тому виникає потреба в комплексному дослідженні тенденцій і особливостей розвитку культурного життя області в означений період, а також форм і методів проведення культурно-мистецьких процесів та їх впливу на подальше збереження і примноження культурних здобутків краю.

Література:

1. Марусик Т. В. Західноукраїнська гуманітарна інтелігенція: динаміка складу, діяльність, стосунки з владою (друга половина 40-х – початок 60-х років XX ст..) : дис. на здобуття наук. ступеня доктора іст. наук : спец. 07.00.01 / Тамара Володимирівна Марусик. – Чернівці, 2002. – 555 с.

2. Захарченко О. Вільний час і поліпшення його використання на сучасному етапі / О. Захарченко. – К. : [Б. в.], 1968. – 120 с.

3. Журавлев Г. Свободное время молодежи / Г. Журавлев. – М. : Знание, 1979. – 38 с.

4. Ежов В. А. Рабочий класс СССР в годы 9 пятилетки (1971–1975) / В. А. Ежов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1978. – 224 с.
5. История Украинской ССР : в 10-ти т. - К. : Наук. думка, 1981 - 1985.
6. Радянська Ровенщина 1939–1959. Документи й матеріали. [Відп. ред. В. І. Вишнякова]. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1962. – 430 с.
7. Бондарчик В. К. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик, И. Н. Браим, Н. И. Бураковская и др.; [редкол. В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив] ; Львовское отделение Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. – К. : Наукова думка, 1988. – 448 с. : ил.
8. Носов Л. І. Музична самодіяльність Радянської України: (1917–1977) / Л. І. Носов. – К. : Музична Україна, 1984. – 72 с.
9. Тхор В. І. Наш край в курсі історії України / В. І. Тхор, В. М. Сніцаревич. – Рівне : [Б. в.], 1997. – 80 с.
10. Дацков А. Творчих щедрот оберіг / А. Дацков. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 220 с.
11. Пономаренко М. І. Становлення та розвиток самодіяльного виконавства на Рівненщині (хорове та вокальне мистецтво) / М. І. Пономаренко. – Рівне : [Б. в.], 1993. – 55 с.
12. Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття : монографія / В. Г. Виткалов. – Рівне : Вертекс, 2004. – 640 с.
13. Савчук Б. П. Волинська "Просвіта" / Б. П. Савчук. – Рівне : Ліста, 1996. – 154 с.
14. Державотворці. "Просвіта" Рівненщини на шляху до української України (1917–2007) : збірник статей, матеріалів та документів, присвячених 140-річчю утворення Всеукраїнської "Просвіти" та 90-річчю створення "Просвіти" на Рівненщині. – Рівне : Олег Зень. – 2008. – 233 с.
15. Корейчук М. П. Композитори Рівненщини / М. П. Корейчук, Б. Й. Столярчук. – Рівне : [Б. в.], 1995. – 63 с. – (Бібліографічний довідник).
16. Жилінський І. Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І. Ф. Жилінський. – Рівне : Олег Зень, 2009. – 660 с.
17. Бондарчук Я. В. Розбудити душу людини / Я. В. Бондарчук // Життя і слово. – Острог, 1995. – С. 3.
18. Черенюк М. Обереги мистецтва Лідії Спаської. До 90-річчя майстрині / М. Черенюк // Вітчизна. – 2001. – № 3/4. – С. 158–161.
19. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є.Станкевич. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.
20. Державний архів Рівненської області, м. Рівне (ДАРО), ф. Р-478, оп. 3, од. зб. 52., 195 арк.
21. ДАРО, ф. Р-597, оп. 1, од. зб. 53, 345 арк.
22. ДАРО, ф. Р-192, оп. 2, од. зб. 63, 60 арк.
23. ДАРО, ф. Р-1400, оп. 1, од. зб. 55, 15 арк.

УДК 746.3(477)

Варивончик Анастасія Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Київського національного
університету культури і мистецтв

ТРАДИЦІЙНА УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ВИШИВКА У ТВОРЧОСТІ ДИЗАЙНЕРА-МОДЕЛЬЄРА РОКСОЛАНИ БОГУЦЬКОЇ (аналіз колекцій 2007–2009 років)

У статті аналізується малодосліджена проблема традиційного народного моделювання. Уперше розглянуто значний розвиток одягової традиційної вишивки в українському одязі ХХ ст. Згідно з джерелознавчими матеріалами висвітлено історико-культурні умови розвитку вишивки в Україні. Охарактеризовано особливості новаторства у творчості художників-модельєрів, аналізуються шляхи формування нового різновиду художньої вишивки в одязі початку ХХІ ст.

Ключові слова: *український одяг, костюм, вишивка, техніки вишивання.*

The article examines little studied in the national science issue of national embvoidery. For the first time the tendencies and motives of the Ukrainian traditional embroidery in modern clothing were explored. In accordance with source study materials the historical and cultural prerequisites of development of the Ukrainian embvoidery. The features of innovations and creativity of contemporary artists, designers in this context, the ways of forming of the new variety of artistic embroidery of clothing in the beginning of XXI century are shown.

Keywords: *ukrainian clothing, costume, embroidery, sewing machinery.*

© Варивончик А. В., 2012

Українська народна традиційна вишивка та одяг є невід'ємною складовою частиною національної художньої культури. Сучасні автори в дослідженнях традиційного костюму визначали шляхи історичного розвитку одягу селянського та міського населення давньоруської доби, охарактеризовували комплекси народного вбрання, які склалися у наступні епохи, висвітлювали їх етнорегіональні особливості. Фундаментальні дослідження традиційної української народної вишивки здійснили Т. Кара-Васильєва ("Творці дивосвіту" (1984 р.), "Полтавська народна вишивка" (1993 р.), "Українська вишивка" (1993 р.), "Шедеври церковного шитва XII–XX століття" (2000 р.), "Історія української вишивки" (2008 р.), "Відроджені шедеври" (2009 р.) тощо), Р. Захарчук-Чугай ("Українська народна вишивка. Західні області УРСР" (1988 р.), "Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина" (2007 р.)), М. Селівачов ("Лексикон української орнаментики" (2005 р.)), М. Білан, Г. Стельмащук ("Український стрій" (2000 р.)), Т. Ніколаєва ("Історія Українського костюму" (1996 р.)) та ін.

У названих працях та публікаціях інших авторів на цю тему так чи інакше висвітлюються різні аспекти зв'язку українського одягу з традиціями мистецтва вишивання, проте цілісна картина використання національної вишивки у моделюванні сучасного одягу в Україні поки ще не розкрита.

Роксолана Богуцька є однією з відомих в Україні і світі художників-дизайнерів. Народилась вона в 1969 році. У 1988 році закінчила Львівське училище прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша, відділ художнього ткацтва; у 1996 році – Львівську академію мистецтв, відділення моделювання одягу.

Сфера її діяльності – дизайн костюму. Серед її робіт: колекція "Осінні ракурси" (Таврійські ігри (1997 р.); Гран-при фестивалю "Леополіс" (1997 р.)); вечірні сукні для конкурсу "Міс Україна" (Таврійські ігри (1998 р.)); одяг зі шкіри та хутра "Осінь – зима " (1998–1999р.); колекція, присвячена творчості В. Вазареллі, – "Весна-літо" (2000 р.); колекції "Viva" (2001 р.), "Чорна гора" (2001–2002 р.), "Весна- літо" (2002 р.).

Роксолана Богуцька є автором численних індивідуальних робіт по дизайну одягу. З 1999 року вона стала засновником однойменної торгової марки [2].

Елементи народного костюму та вишивки не так часто зустрічаються в колекціях сучасних дизайнерів-модельєрів України. Тому цікаво прослідкувати розвиток одягової традиційної вишивки в сучасному українському одязі на прикладі ансамблів, створених Р. Богуцькою.

Колекція, показана дизайнеркою на "Ukrainian Fashion Week" 2007 року ілюструє велике значення, яке Р. Богуцька приділяє декоруванню вишивкою. Це проявилося в оздобленні рукавів блуз у стилі вишивок гуцульських регіонів Карпат в зеленому, червоному, жовтому, коричневому кольорах. Одна з суконь прикрашена вишивкою львівського регіону чорного і червоного кольору у вигляді глухої, непрозорої, широкої орнаментальної смуги, вишитої технікою "хрестик", що розташована на полках та вздовж спідниці. Вишивка у техніці "хрест" проходила вздовж до талії та підтримувалась мереживом. Доповненням ансамблю був головний убір з вишивкою попереду тієї ж кольорової гами і техніки (рис. 1).

Вишивка в техніці гладь прикрашала дублянки і шкіряні куртки, де на рукавах, над манжетами з хутра, була розташована орнаментальна смуга, вишита металевими, срібними нитками. Доповненням ансамблю був легкий, шовковий чорний шарф з вишивкою срібного кольору у вигляді стилізованого елемента родового герба (рис. 2). На фіолетовій куртці орнаментальна смуга з геометричними елементами західних регіонів України, вишитими нитками золотого і зеленого кольорів, прикрашала застібку по косій (рис. 3).

На "Ukrainian Fashion Week" 2007 року була показана ще одна колекція Р. Богуцької, присвячена темі полювання. Моделі виходили з арбалетами та соколиним пір'ям на хутряних капелюхах. У дизайні дублянок і курток були використані мотиви гетьманського костюму. Нововведенням стало шкіряне мереживо на спідницях ручної роботи.

Роксолана Богуцька в ансамблях нерідко поєднує різні фактури одного кольору та використовує багато шкіри з лаком. Так, в колекції вирізнялись жакети зі шкіряною плісировкою та яворівською вишивкою на кожухах.

Кульмінацією показу стала біла сукня нареченої, вишита традиційними техніками "хрестик", "гладь", "гладь в прикріп", "мережка", "поєднальні змережувальні шви". По низу сукні йде вишивка гладдю білого кольору. Деталі поєднані білим мереживом, розміщеним на швах. Основний акцент зроблений на рослинному орнаменті на широкій смузі, яка проходить по горловині та вздовж плаття. Елементи орнаменту – це троянди синього та червоного кольорів з зеленими листочками за мотивами вишивок українських гуцульських жіночих блуз (рис. 4).

Такі самі елементи прикрашали блузи білого кольору до талії, з паском, що зав'язується попереду, з довгим рукавом реглан, зібраним у манжет, горловиною без коміру, оздобленою орнаментальними смугами. Вишивка рослинного орнаменту проходила широкою смугою на погруддях (рис. 5).

У колекції були також блузи, де рукава були прикрашені вишитою орнаментальною стрічка за мотивами вишивок чорними, червоними, зеленими, синіми кольорами, характерних для львівського регіону (рис. 6, 7).

Майже всі твори Р. Богуцької, підготовленні до показу на "Ukrainian Fashion Week" 2009 року також мали виразні національні ознаки формотворення та декорування.

Так, одна з моделей – жіноча сорочка білого кольору – імітує стилі жіночих сорочок західних регіонів України. Вишивка розміщується по горловині V-образної форми і довгим рукавам. По всій довжині рукавів – орнамент у вигляді рослинної смуги чорного або інколи зі вставками червоного кольору з додаванням бежевого мережива (рис. 8).

Жіночій сарафан світлого кольору прикрашений вишивкою широкою смугою по краю горловини V-образної форми і талії. Рослинний орнамент виконаний технікою "хрестик" в чорних кольорах з вкрапленням червоного, спідниця сарафана має розпірку, а деталі поєднуються змережувальними швами. По низу розміщена візерункова композиція вертикального спрямування у вигляді грон винограду. Виріб доповнено чорною атласною блузою, яка природно та гармонійно поєднується з кольором вишивки сарафана (рис. 9).

Жіноче приталене плаття світлого кольору з широкою спідницею та чорною нижньою спідницею, довжина виробу за коліна, V-образна горловина та суцільнокрійний рукав оздоблені вишивкою, виконаною технікою "хрестик" в чорними нитками з вкрапленням червоних. Деталі спідниці поєднуються змережувальними швами та мереживом білого кольору, яке також розташовано по низу плаття (рис. 10).

Приталені довгі яскраві літні сарафани з різноманітними вставками, з легкого шовку жовтого, зеленого та синього кольорів мають відкриту горловину, широку спідницю, вишивку на верхніх частинах та поясах, приспущених на стегна. Моделі оздоблені вишивкою у техніці "художня гладь" та орнаментальними композиціями з різнокольорового бісеру (рис. 11).

Ліф декольтованого чорного плаття оздоблений вишивкою "хрестиком" по косій, виконаною білими, сірими і червоними нитками, яка характерна для декорування рукавів сорочок західних областей України. По низу виробу – світла ажурна мережка (рис. 12).

У бархатного плаття темно-фіалкового кольору вздовж лінії завищеної талії розташована узорна смуга з геометричним рослинним орнаментом, вишита на чорному фоні "хрестиком" червоними, жовтими, синіми нитками. По краю всього виробу вимережена чорна ажурна стрічка (рис. 13).

Вечірнє плаття з чорного атласу довжиною до колін оздоблене над лінією талії смугою у вигляді пояса, вишитою у техніці "художня гладь", у якій почергово розміщені вряд квіти червоного, синього, зеленого кольорів з листочками (рис. 14).

До червоного вечірнього плаття додається манишка з коміром, вишита бісером у стилі гуцульських регіонів.(рис. 15).

У різних за кроєм пальтах виразно відчутні акценти формотворення традиційного народного верхнього вбрання.

Біле пальто викроєне з завищеною талією, нижче якої розташовані вишиті хрестиком смуги з геометричним орнаментом. Відомо, що подібні орнаментальні смуги часто виконувались технікою "штапівка" в центральних регіонах України. Цю техніку своєрідно осучаснила у вишивках складних композицій Р. Богуцька (рис. 16).

Жіноча шкіряна куртка-дублянка до талії вишита чорними нитками "гладдю": на рукавах, вздовж застібки та по низу проходить рослинний орнамент смугами в стилі декорування кожухів львівського регіону (рис. 17).

На показі "весна-літо 2009" особливу увагу привернуло жіноче довге біле плаття в стилі "ампір", без рукавів, з натурального шовку, вишите "гладдю" рослинним орнаментом по ліфу із застосуванням рожевого, фіалкового, жовтого та зеленого бісеру (рис. 18).

Біла блуза з довгими рукавами, викроєними в класичному стилі української сорочки Гуцульщини, прикрашена вишитою орнаментальною смугою, що розташовується на відкидному комірі, нагрудних та плечових пілках, уставках та дудах рукавів. Рослинний орнамент вишитий нитками червоного, синього, чорного, зеленого та жовтого кольорів. Блуза має широкий, довгий пояс, по краю якого вишита узорна стрічка жовтими нитками з пробілами білого фону (рис. 19).

На жаль, дизайнери одягу мало використовують старовинні техніки вишивок або професійні знахідки наших пращурів, мало реалізують їх ідеї у сучасній творчості. Водночас, знання історії, теорії і розвитку українського народного одягу необхідні сучасному дизайнеру. Зростання впливу традиційного костюму на розвиток формоутворення і дизайн сучасного одягу є загальною тенденцією, характерною для більшості країн з розвинутою індустрією моди.

Сучасні українські дизайнери, зокрема Р. Богуцька, створюють показові приклади пластичних форм одягу з використанням геометричних, геометризовано-рослинних та рослинних вишитих орнаментів. На основі ґрунтовного вивчення художньо-виражальних засобів традиційного народного одягу українського народу Р. Богуцька зуміла у своїх творах показати найтонші нюанси взаємоузгодження матеріалів, технік вишивання, орнаменту, колориту одягової вишивки, нових її інтерпретацій. В усіх її ансамблях виразно відчутні ознаки української національної культури.

Показ Роксолани Богуцької (весна-літо 2007)

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

Рис. 6

Рис. 7

Показ Роксолани Богуцької (весна-літо 2009)

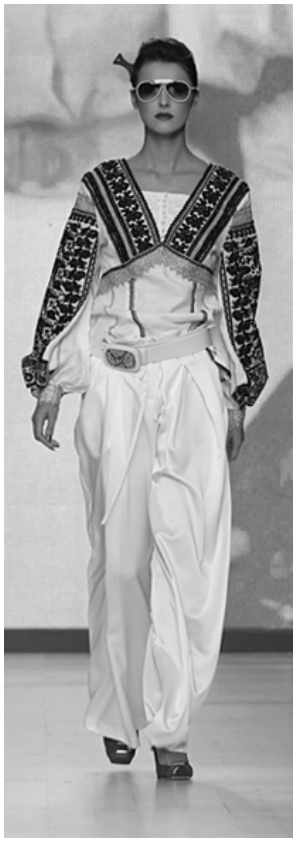

Рис. 8

Рис. 9

Рис. 10

Рис. 11

Рис. 12

Рис. 13

Рис. 14

Рис. 15

Рис. 16

Рис. 17

Рис. 18

Рис. 19

Література:

1. Варивончик А. В. Використання української народної та художньої вишивки дизайнерами-модельєрами сучасної вітчизняної моди / А. В. Варивончик // Вісник КНУКіМ. Серія "Мистецтвознавство". – К., 2009. – Вип. 21. – С. 27–35.

2. Мигаль С. П. Дизайн. Львівська школа : альбом-каталог / С. П. Мигаль. – Львів : Папуга, 2004. – С. 228.

3. Этох Н. Галерея будущего / Нэнси Этох // Зеркало моды. – 2007. – № 7. – С. 79–82.

УДК 792.54 Костенко (477)

Ізваріна Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ВАЛЕНТИН КОСТЕНКО: ІМ'Я, ВІДРОДЖЕНЕ ЧАСОМ (за матеріалами особистого архіву композитора)

У статті висвітлюється творча особистість В. Г. Костенка, відомого композитора, музикознавця, музичного критика, творчість якого довгі роки знаходилась під забороною. Надається загальний огляд оперного доробку митця.

Ключові слова*: українське оперне мистецтво, оперна творчість, В. Костенко, особистий архів.*

In the article considers creative personality of V.Kostenko, which was a famous Ukrainian composer, music critic, compositions of which were under the ban. General analysis of Kostenko's opera compositions is proposed.

Keywords*: ukrainian opera art, creative opera work of V.Kostenko.*

Сучасна історико-культурна ситуація в Україні пов'язана з усвідомленням національних мистецьких здобутків, прагненням естетичного оцінювання художнього надбання минулого. Історія

© Ізваріна О. М., 2012

української художньої культури розкривається перед сучасниками через архівні матеріали, які дозволяють не лише розглянути творчу спадщину митців, а й висвітлити творчий обрис автора, простежити його життєвий шлях через мемуарні документи, спогади і листи, зіставити розуміння його творчих пошуків сучасниками і нащадками. Звернення до архівних джерел дозволяє висвітлити діяльність митців, чиї імена відроджені у наш час, проте їхня діяльність ще не набула широкого розголосу. Особливо важливим є повернення із забуття в сучасне мистецтвознавство призабутих імен, які зовсім недавно асоціювались з добою свого часу. Сьогодення вимагає нового, в світлі сучасних ідей, ознайомлення з їхньою творчістю.

Серед композиторів 20–30-х рр. ХХ ст. багато імен, які до сьогодення або недостатньо досліджені, або зовсім не досліджені, або забуті й викреслені з музичної орбіти за певних історико-політичних причин. Серед митців, діяльність яких відроджена сьогоденням, чільне місце належить творчій постаті українського композитора, музикознавця, музичного критика, педагога і музично-громадського діяча Валентина Григоровича Костенка (1895–1960). Донедавна саме ім'я В. Костенка і його творчість були заборонені, а його діяльність начисто викреслена з історії української музичної культури. Відкритим архів композитора став лише з 1995 року, після посмертної реабілітації В. Костенка (1993).

Ідеї відродження української музичної культури і мистецтва, які сповідував композитор, призвели спочатку до звинувачення його у націоналізмі (1934). Трагічні події сталися у 1950 р., коли В. Костенка звинуватили у співпраці з німецькою владою у Харкові. Тоді він завідував відділом мистецтв міської управи і керував діяльністю харківських закладів мистецтв (музичних шкіл, консерваторії, театрів, історичного архіву, музею й ін.). Був членом організації "Просвіта", тож звинувачувався також і у пропаганді створення незалежної української держави (оркестрував гімн "Ще не вмерла Україна"). Радянський трибунал засудив В. Костенка до 25 років таборів (у 1956 р. композитор був звільнений за амністією).

Ім'я В. Костенка після репресій замовчувалось, а його твори заборонили до виконання. Ситуація не змінилася і після амністії та реабілітації. Лише сьогодні, після зняття грифу секретності, матеріали особистого архіву композитора стали доступними для науковців.

Навіть поверховий аналіз творчості В. Костенка свідчить про значний творчий потенціал композитора; його музикознавчі праці та музично-критичні статті в тогочасній пресі розкривають його як фахівця і дослідника, який має власні погляди на розвиток сучасного музичного мистецтва і місця української музики в цьому процесі. Ці якості різнобічного й глибокого обдарування В. Костенка не набули свого повного розвитку і завершення за певних об'єктивних причин, проте його творчий доробок як композитора і музикознавця дозволяє говорити про нього, як про видатного українського композитора, чий талант особливо розкрився на ниві українського оперного мистецтва.

Повне і цілісне дослідження архіву В. Костенка, який зберігається у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України, Ф.328), і досі відсутнє. Окремі розвідки, присвячені опері "Кармелюк", знаходимо у Л. Архімович в її праці "Шляхи розвитку української радянської опери" [1]. Також звертався до цієї відомої опери та Струнного квартету №1 d-moll і В.Довженко [4, 214–216]. Взагалі, музикознавці звертали увагу лише на "Кармелюка" та струнні квартети (№ 1, № 2, № 5). Єдина на сьогодні друкована праця про В. Костенка (під ред. В.Шульгіної [8]) є першою спробою привернути увагу науковців до творчості талановитого українського композитора, може стати відправною точкою для вивчення музичної спадщини митця. Актуальними є також публікації В. Шульгіної [3] та І. Беренбейн [2], присвячені загальному огляду творчого шляху композитора.

Мета статті – висвітити процес формування творчої особистості В. Костенка та проаналізувати його оперний доробок за матеріалами архівних джерел.

В. Костенко народився 16 липня 1895 р. в українській слободі Уразовій Воронізької губернії (зараз – Білгородської області). Він походив з родини селян-бондарів. Тяжіння до музики передалося йому від батька, який певний час був регентом-самоуком у церкві їхнього села. В. Костенко вирізнявся чудовим голосом, завдяки чому потрапив до Петербурзької придворної співацької капели, де і навчався до 1914 р. Водночас він приватно вчився у Петербурзькій консерваторії, яку закінчив у 1915 р. з дипломом вільного художника композиції. З 1922 р. В. Костенко працює у Харкові.

Пройшовши серйозну мистецьку школу в Придворній капелі, В. Костенко у пожовтневі роки став одним з провідних композиторів України. У період 20–30-х рр. відбувається формування його творчих принципів та мистецько-естетичних ідеалів. У цей час його діяльність дуже різнобічна: він виступає не тільки як композитор, а й як музикознавець і музичний критик на сторінках провідних фахових видань. 20–30-ті роки – час творчих пошуків і роздумів над буттям українського музичного мистецтва – були досить важкими В. Костенка, що відбилося в суперечливості його світогляду. Слід зазначити, що доля композитора віддзеркалює загальний типовий стан мистецтва і місце творчої особистості в ньому в пожовтневі часи.

Головне місце в творчості В. Костенка у 20–30-ті рр. належить оперному мистецтву. За означений час створені всі його опери: "Кармелюк" (1928–1930), "Назар Стодоля" (1932), "Карпати" (1935), "Наталка Полтавка" (1935), "Народна помста" (1937). В особистому архіві митця зберігаються написані автором чернетки клавірів цих опер, а також програми вистав до опери "Кармелюк".

Найбільшу відомість і досить інтенсивне сценічне життя набула опера "Кармелюк" [7], прем'єра якої відбулася 23 травня 1931 р. на сцені Харківського оперного театру. У постановці були задіяні кращі творчі сили театру: режисер-постановник С. Каргальський, диригент М. Вериківський, художник І. Курочка-Армашевський. У виставі брали участь відомі оперні співаки: партію Кармелюка виконував М. Гришко, Ядвиги – М. Литвиненко-Вольгемут, діда Артема – І. Паторжинський.

Наступна за хронологією написання опера В. Костенка – "Назар Стодоля" [6] на слова Т. Шевченка. Цей твір автор назвав "народною оперою" та "оперною інсценізацією". Для опери композитор оркестрував відому музику П. Ніщинського, а також добре знану мелодію М. Кропивницького.

Опера "Наталка Полтавка", яка ставилася у Харківській опері в сезон 1936–1937 рр., також мала назву "народної опери". У ній також поєдналася музика двох українських композиторів, на цей раз – В. Костенка і М. Лисенка. В. Костенко вдумливо поставився до музики свого великого попередника. Він вважав за необхідне, "не порушуючи основних художніх настанов "Наталки", подати її відповідно до нових музично-ідеологічних вимог нашого часу" [8]. Щодо роботи з доопрацювання твору композитор сказав, що "визначити авторство номерів "Наталки" – неможливо" [8]. У постановці опери брали участь В. Скляренко (режисер), М. Покровський (диригент), О. Хвостенко-Хвостов (художник). Серед виконавців головних партій: В. Гужова, О. Віноградова, О. Авринська, Ю. Кипоренко-Даманський, М. Копнін, А. Маргегут.

"Назар Стодоля" і "Наталка Полтавка" продовжили лінію традиційної української опери, що йде від творів С. Гулака-Артемовського та ранніх опер з розмовними діалогами М. Лисенка.

У середині 30-х років В. Костенко створив дві опери на сюжети з історичного минулого: "Карпати" (1932–1935) та "Народна помста" ("Сава Чалий", 1937). У запропонованій статті ці твори вперше вводяться у науковий обіг.

Опера "Карпати" [9] відбивала історичні події початку XX ст. в Західній Україні, яка тоді перебувала під владою Австро-Угорщини. Опера на 4 дії, 8 картин. Лібрето укладене М. Паньковим. В. Костенко особливу увагу приділив сценічним втіленням образів персонажів. Автограф клавіру опери містить помітки композитора щодо особливостей виконання і акторської гри.

Сюжет опери розкриває соціальні протиріччя між представниками влади (фабрикант Ганецький, Політик, Висока особа, жандарми) та робітниками міських заводів і мешканцями навколишніх сіл – гуцулами. Твір написаний у річищі ідеологічного спрямування 30-х років на перемогу трударів над "гнобителями", можливу лише в єдності робітників і селян. Основна подія – це страйк на Тартаку, який підготував більшовик Карпо і його товариш з місцевих робітників Степан. Вони заохочують робітників-страйкарів до активних дій проти влади, та більшість з них вагається. Лише переживши утиски, знущання, ув'язнення і загрозу фізичної розправи бунтарі згуртовуються до рішучих дій. Селяни-гуцули, які працюють на заводі замість страйкуючих ("страйколоми"), врешті-решт переходять на бік робітників і підтримують їхню боротьбу. Поступово страйк поширюється. Та не дрімають і жандарми: вони ладні на будь-які підступні вчинки, аби дістати винагороди за спійманих бунтівників. Так, за ґрати потрапляє стара Баба, якій у кошик для хліба жандарми підклали бомбу й оголосили небезпечною "терористкою", Ївга та дід Охрим, яких безпідставно звинувачують у вбивстві Війта. Хапають і Карпа зі Степаном. Всім загрожує смерть.

Одночасно в столиці Політик дає раут на честь Високої особи. Проголошуючи імперські ідеали, Висока особа згадує і про "аборигенів". А ось і вони, "мешканці Карпатських екзотичних закутків". Залякані гуцули повинні розважати шановне панство веселими піснями й танцями на доказ свого щасливого життя під владою "Цісаря". Та почавши з веселої, селяни співають про своє наболіле: голод по селах, неволю й утиски "жандармів". Їх проганяють.

Гуцули і робітники ("міські") порозумілися між собою і підняли бунт, визволивши в'язнів. До лав страйкарів стають Ївга, дід Охрим, робітники інших заводів і мешканці навколишніх сіл. Разом вони вирушають на боротьбу під червоним стягом. Але один з жандармів все ж таки встигає поранити Степана, який саме підняв прапор. Його підтримують товариші і разом з усіма він вирушає на боротьбу за щасливе майбутнє.

Опера "Карпати" "…мала позитивну оцінку в Ленінградському оперному театрі і мала бути поставлена у Харкові 1933 року, але через надмірну складність її фактури це не було виконано" [3, 153]. Досі немає відомостей про постановки "Карпат" на оперних сценах у 30-ті роки, але у 40–50-ті рр. вона не йшла. У пізніші часи ім'я композитора було під забороною. Отже, надати нового життя цьому

творові – почесна справа для мистецтвознавців-сучасників. Щодо певних складностей опери слід зауважити, що вони значною мірою перебільшені і сьогодні не можуть вважатися неподоланими.

Опера "Народна помста" [10] присвячена досить суперечливій постаті Сави Чалого, ватажка гайдамацького повстання 30-х років XVIII ст. на Правобережній Україні. Очоливши народне повстання, Сава Чалий в якусь мить переметнувся, став на службу до польського панства і підняв меча проти своїх колишніх товаришів. За зраду гайдамаки засудили зрадника до страти.

Лібрето опери написане Я. Мамонтовим за однойменною трагедією І. Тобілевича. Клавір містить власноручні помітки В. Костенка стосовно виконання та втілення музичних образів персонажів на сцені. До клавіру окремо додається машинописний варіант лібрето. Вірогідно, що цей варіант – чернетка, адже містить багато правок і скорочень, які відбилися на підрядковому тексті у клавірі. Машинописний варіант лібрето погано зберігся і важко читається. Клавір на перший погляд здається невпорядкованим, аркуші складені безладно. Проте вказівки самого В. Костенка до переходу на певну сторінку або цифру допомагають зорієнтуватись у авторських правках. (Слід зауважити, що у В. Костенка був чудовий нотний і рукописний почерк). Опера, безумовно, готувалась до постановки. Про це свідчать записи хронометражу озвучування опери після кожної картини, кожної дії та загалом усього твору. Звукове вимірювання складало загалом для першої дії 51 хвилину, для другого акту – 40 хвилин, для третього – 54 хвилини. Таким чином, вся опера мала звучати дві години двадцять п’ять хвилин, що є нормою. Втім, відомостей про постановку поки що не знайдено.

Головними героями "Народної помсти" є Сава Чалий та дід Янчук. Образ Сави є втіленням прагнення і вагання козацької верхівки, яка не визначилася у ставленні до свого народу та свого становища, не визначилася з етичними пріоритетами і стала врешті-решт на бік гнобителів заради власного добробуту. Дід Янчук асоціюється з народним сумлінням і народною правдою, він провісник Божого суду над зрадником. Тому в етичних боріннях перемагає не Сава, сміливий, войовничий, проте слабкий щодо особистого щастя, а народні ідеали Правди, Гідності і щастя для всього народу.

Яскраво зображені у творі негативні персонажі, насамперед Потоцький та його підступна шляхта. Образ шляхтянки Зосі – втілення негативних жіночих рис: заради власних амбітних планів вона зваблює Саву і штовхає його на зраду, а закоханий Сава не може їй протистояти. З персонажем Пані Зосі контрастує інший – дівчина Марійка. Самому Саві протиставляється образ його побратима Гната – чесного і відданого народній справі. Саме йому дід Янчук – народна совість – доручає стратити зрадника Саву.

Отже, В. Костенка захоплювали історичні сюжети, в яких вирішувалися філософські проблеми добра і зла, обов’язку і особистих почуттів, вірності ідеалам правди і зради. Його масштабні опери "Кармелюк", "Карпати", "Народна помста" ("Сава Чалий") повною мірою відбивають ті ідеали, які сповідував сам композитор і які він висвітлив у своїх філософських працях, зокрема, у праці "Пророк Даждьбога".

Уявлення про філософсько-етичні погляди композитора дають нам і його листи з таборів до дружини Л. Костенко: "Коли-небудь, я вірю, життя на землі налагодиться, буде глибоко людяне, розумне і справедливе. Між людьми будуть панувати тільки великі почуття, а все дріб’язкове, буденне і нікчемне зійде нанівець. Про таке життя я завжди мріяв, вірив у те, що буде торжествувати чиста правда, справедливість. І тоді-то великі характери будуть сяяти, як зірки першої величини, вказуючи іншим людям шлях до моральної досконалості" [11, 54]. В цих рядках – біль за безпідставне звинувачення, за марно згублені роки, за нереалізовані творчі задуми, взагалі за життя, невблаганною волею авторитарної машини зведене нанівець. В. Костенко повернувся з ув’язнення 20 травня 1956 р. зовсім хворим і прожив потім лише чотири роки. Це були роки замовчування, заборони до виконання творів, викреслення зі списків українських композиторів. У цей час творчий потенціал композитора поступово згасає. Причинами були і тяжкі захворювання, і не менш тяжкі моральні страждання. Листування В. Костенка з дружиною знаходиться в його особистому архіві. Наведені рядки вперше вводяться у науковий обіг. Помер композитор 14 липня 1960 року, не доживши два дні до свого 65-тиріччя.

Отже, поступово повертається до нащадків творча спадщина талановитих і несправедливо забутих діячів української музичної культури 20–30-х рр. минулого сторіччя, зокрема В. Костенка. Перші кроки до зацікавлення музичної громадськості творчою спадщиною митця вже зроблені, залишається чекати на ґрунтовне дослідження творчого доробку композитора та повернення його музики на оперні сцени і в концертні зали.

Література:

1. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери / Л. Б. Архімович. – К. : Музична Україна, 1970. – 376 с.

2. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики / В. Д. Довженко. – К. : Державне видавництво образотворчого і музичного мистецтва, 1957. – Т. 1. – 237 с.
3. Валентин Костенко: Музикознавчі праці. Статті. Матеріали: До 100-річчя від дня народження. – К. : Центрмузінформ, 1996. – 185 с.
4. Шульгіна В. Д. Валентин Костенко: повернення із забуття / В. Д. Шульгіна // Бібліотечний вісник. – К., 1995. – № 5. – С. 36–38.
5. Беренбейн І. Творча спадщина Валентина Костенка: сучасні проблеми дослідження і збереження / І. Беренбейн // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка. – К., 2002. – С. 274–276.
6. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 328, оп. 1, од. зб. 4, 53 арк.
7. ЦДАМЛМ України, ф. 328, оп. 1, од. зб. 1, 123 арк.
8. ЦДАМЛМ України, ф. 328, оп. 1, од. зб. 6, 45 арк.
9. ЦДАМЛМ України, ф. 328, оп. 1, од. зб. 5, 147 арк.
10. ЦДАМЛМ України, ф. 328, оп. 1, од. зб. 7, 161 арк.
11. ЦДАМЛМ України, ф. 328, оп. 1, од. зб. 42, 110 арк.

УДК 792

Ніколаєнко Володимир Іванович,
Заслужений артист України,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв

ОСНОВНІ КОМПОНЕНТИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: САМОЦІННІСТЬ, ФУНКЦІЇ ТА ГОЛОВНІ ОЗНАКИ

Стаття присвячена дослідженню художньо-поетичного слова у театральному мистецтві, багатогранності функцій акторської майстерності у театрі, особливостей колективного спілкування у театральному процесі, завдань режисури у художній творчості.
Ключові слова: *театр, режисер, актор, публіка.*

The article deals with analisys of artistic and poetic words in theater art, versatility of acting functions in theater.features of the collective communication in theater process of directing in artistic creativity.
Keywords: *theatre, director, actor, public.*

Сьогодні українська художня культура, як і Україна, повертається передусім в обіг культурного часу Європи. Відстороненість мистецького шляху України демонструє свої конструктивні можливості.

Системи міфу, фольклору, стародавньої оповіді, культурної цитати з бароко, з давнього літопису, які практично були вилучені як мова культури, – сьогодні неушкодженими виявляють у екстравертивному, відкритому художньому просторі. Театр, традиційний зокрема, переосмислює ці реалії, переводячи їх не так в етнографічний план, як у буттєвісний, національно-етичний. Своїми художніми дослідженнями сучасна українська сцена втілює глибинне, приховане тяжіння до етичних засад цілісності людини, світу, всесвіту. Відчужена у фрагмент (лише у свою соціальну іпостась) людина долучається сьогодні до символіки цілісності, реконструює себе на засадах ідентифікації з фольклором, з прадавнім ритуалом.

Парадигма сучасного театрального мистецтва, його засоби повинні ґрунтуватися на традиційних засадах художньої творчості, говорячи словами В. Немировича-Данченка і підкріплюючи їх висловом Г. Товстоногова – театр починається з килимка, на якому актор створює свій роман життя; і ставлячи жирну крапку крилатим виразом В. Мейєрхольда – віддзеркалює відповідне надзавдання вистави і ролі.

Актуальність теми цієї статті полягає у розгляді питання головних компонентів театрального мистецтва, у правильному розумінні завдань художньої творчості у театрі, як режисера, так і актора, у зверненні до багатовікової спадщини театру сучасними митцями театрального мистецтва для вдосконалення своїх професійних вмінь та навичок.

© Ніколаєнко В. І., 2012

Різні аспекти художньої творчості у театральному мистецтві, питання акторського професіоналізму та режисерської діяльності розглядали митці сценічної творчості у різні історичні періоди: К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, П. Саксаганський, М. Чехов, Є. Вахтангов, Л. Курбас, В. Мейєрхольд, Г. Крєг, Л. Піранделло, Ж.-Л. Барро, М. Горчаков, Б. Брехт, А. Таїров, В. Василько, Б. Захава, С. Владимиров, М. Охлопков, Г. Товстоногов, А. Ефрос, П. Брук, Є. Гротовський, І. Чабаненко, С. Гіппіус, Л. Хейфіц, Б. Голубовський, Н. Зверєва.

Метою даної статті є висвітлення питання головних компонентів театрального мистецтва, їх самоцінності, функцій та специфічних ознак.

Головна особливість театрального мистецтва – ефективна співучасть та співтворчість низки компонентів. У досягненні художньої мети театр є мистецтвом безпосередньої спільної творчості присутніх у залі і на сцені. Надзвичайно багато важить тут термін "ефективний", оскільки театр – це складна структура, яка характеризується безліччю "знаків".

"Знаками" театрального мистецтва, іншими словами, його компонентами, виступають: "а) художньо-поетичне слово та його жанрова специфіка; б) багатовимірність акторського втілення цього слова в дії; в) режисерська інтерпретація вистави в цілісному поєднанні усіх компонентів; г) глядацька інтерпретація зображеного. Кожен з цих компонентів має свою самоцінність…" [6]. Варто підкреслити, що в театрі жоден з них має привілейоване значення, вони рівноцінні, оскільки театр – це справді живий, пульсуючий організм, нерв і ритм своєї епохи, який зазнаючи багатовікових випробувань і пошуків, щоразу залишався традиційно вічним і новим.

Драма, як вид мистецтва, потребує окремого дослідження. Тут слід віддати належне ролі слова в театрі, яке не простий звук в устах актора, а носій необхідної інформації, поетичності уяви тощо.

Драматургія – це своєрідний проект майбутньої вистави, система, за якою визначаються характер і напрямок відтворення світу. Коли, скажімо, Гамлет промовляє "розпався ланцюг часів", відразу, крім модуляції, сенсу та підтексту, вкладених театром і виконавцем, також ідеться про зміст тексту трагедії, так само як і в словах "Короля Ліра" про те, що в цьому світі немає винних і правих.

Театр у тому вигляді і формах, яким був започаткований в Античності, через слово, думку, ідею виступає як літературний. Нині знайдено безліч форм донесення цього слова як дії: слово-дія, слово-характер, слово-вчинок. А головне значення драматургічного слова полягає у виявленні ставлення до подій, діалогічності вистави з публікою.

Театр постійно наражається на небезпеку саморепродуктивності, механічного повторення в певний час, нехай і вдалих відкриттів. Якби це сталося, художність зжила б себе, втратився б живий зв'язок із сприйняттям. Тому театр перебуває у постійному пошуку нових джерел духовного стану, які сприяють піднесенню духу. Механістичне заучування слова і його ілюстрація при зовнішній імітації почуттів нічого спільного не мають із творчим горінням і справжнім мистецтвом. В. Бєлінський був досить суворий до "подібних вад" у театрі на тій підставі, що публіка не завжди помічала втрати театром свого великого покликання. В. Бєлінський називав найгіршою рисою драматичних, як він висловлювався, "фабрикацій" те, що вони вбивають сценічне мистецтво. Він вважав, що драматичні п'єси, що зображують дійсність і характери, мимоволі привчають навіть посереднього актора аналізувати не лише ролі, які він грає, а й життя та дійсність. "Але предметом наших трагедій, драматичних вистав, комедій і водевілів – критично зауважував В. Бєлінський, – є не зображення дійсності і характерів, а сценічні ефекти в мелодраматичному або розважальному, смішному стилі. Дійових осіб у цих п'єсах немає, немає людей, немає характерів – і артист, навіть найбільш обдарований, мимоволі звикає грати їх без вивчення, без розмірковувань і обдумування, всі на один лад... Мистецтво занепадає, таланти збочують, драматичний твір перетворюється на механічний театр" [1, 235–236].

Слід наголосити, що власне драматургія в театрі є визначальною, будучи основним носієм думки, ідеї, поетичного слова, діалогу, визначаючи просторові та часові параметри. А найголовніше, що саме драматургія несе в собі початки концептуального прочитування театру, визначає жанрові особливості, зрештою філософія як зміст театрального тексту також пов'язана з драматургією. Згадаймо театральні системи, які ґрунтувалися на реалізації авторами своїх драматичних творів, зокрема, театр В. Шекспіра, М. Островського, А. Чехова чи М. Куліша та ін. Зазначимо, що здебільшого театр досягає вершин завдяки майстерності драматургії. Від античного театру, середньовічних містерій і ренесансних цілком сформованих драматургічних систем, ми щоразу пересвідчуємося саме в цій домінанті.

Упродовж тривалого часу, принаймні від появи теорії акторського мистецтва, переважно досліджувалося значення літературної основи театрального мистецтва. Роль акторської гри було проаналізовано у трактатах Д. Дідро ("Парадокс про актора") і Г. Е. Лессінга ("Гамбурзька драматургія"), а Г. Гегель з'ясовує природу акторського таланту. Протягом XVIII–XIX ст., а ще більше – на початку XX ст. дискутується питання про те, яка є найважливішою серед постатей в театрі: драматурга, актора чи режисера.

Певною мірою ці альтернативи мають у собі елемент штучності, так само, як ми помилялися б, наділяючи якусь частину властивостями цілого. Проте суперечки точаться донині і кожна зі сторін має, очевидно, рацію. Скажімо, театр (спершу прототеатр) починався саме зі своєрідного вдавання чи, за сучасною термінологією, акторського перевтілення. Тому актору належить важлива роль в театрі.

Актор – неодмінний компонент структури театру. Його головне завдання – відчути задум автора і виразно передати його у дії, за Гегелем – "витлумачити поета", що в естетиці мислителя означає визнання об'єктивності змісту художнього твору та адекватне висвітлення його виконавцем. У розділі "Лекцій з естетики", присвяченому драматичній літературі, філософ вбачав суть акторської гри у "таланті, розумі, терплячості, старанності, досвіді, знанні, а на вершині її розвитку – і геніальної обдарованості. Бо актор мусить не тільки глибоко проникати в духовний світ поета та свою роль, щоб його індивідуальність цілком відповідала їм як внутрішньо, так і ззовні, він повинен багато в чому удосконалювати їх своєю творчістю, заповнювати прогалини, віднаходити поступові переходи і своєю грою витлумачувати поета, виявляючи перед нами в живому образі всі його втаємничені, глибоко приховані художні гідності" [4, 569–570]. Отже, актор водночас є дієвою основою театрального мистецтва і посередником між глядачем і автором.

На прикладах видатних майстрів сцени, до якої б епохи, національної школи чи форми театру не належали, яку б театральну стилістику виразності вони не сповідували, можна говорити про спільне в їхній творчості – органічність поведінки, правду почуттів і гру – на зразок того, як можуть щиро і безпосередньо грати діти, просто грати у своєму повсякденні і незмінному прагненні до стану естетичного сприйняття загадкового світу.

Часом декому здається, що сценічна гра є лише гра й удавання. Насправді актор досягає вершин ціною величезної інтелектуальної, емоційно-піднесеної праці у небуденності психічного стану та творчої напруги. Глядач може й не здогадуватися про нелюдські зусилля актора, докладені до творення образу. Адже в залі атмосфера торжества високого мистецтва та щирості почуттів панує завжди.

Великий майстер і теоретик театру М. Щепкін підсумував і сформулював головне правило акторського мистецтва – бути "співчуваючим актором" [11, 174]. Ним і досі керуються актори. Професія актора – одна з багатьох стихій. Перша, визначена М. Щепкіним у ширшому судженні, ніж попередня, – це заперечення лише розсудкової механічної гри. "Співчуваючий артист" – це інше; на нього чекає неймовірно важка праця: він повинен почати з того, щоб знищити себе, свою особистість, усю свою особливість, і стати тією особою, яку створив автор. Інша стихія – глибина особистості самого виконавця, завдяки чому народиться щирість і непідробність почуттів. Тут справді таїнство трансформованості в іншу, але живу реальність – художність образу, не позбавлену ще однієї стихії – зовнішнього світосприймання. А це означає, що значною мірою гра актора полягає у створенні реальних світоглядних картин.

Доля художності мистецтва залежить від майстерності актора у виконанні функції посередника між автором драми і глядачами, створенні атмосфери колективного спілкування всіх учасників творчого процесу.

Зупинимося на такому аспекті акторської гри, як визначення і усвідомлення того, в якому ключі має відбуватися гра. Згадаймо такі відомі форми театру, як відчуженість (відстороненість) від персонажу п'єси та самої дії й утягування в тканину образу (перевтілення, ідентифікація). Отже, між ними мусять бути посередні ланки – саме ці моделі набувають реального втілення у грі актора. Коли ми обговорюємо різні грані поведінки актора на сцені в театрально-естетичному сенсі, то потрібно розуміти, що йдеться саме про вміння (чи невміння) актора вирішувати складні художні завдання. На жаль, у практиці театру часто-густо вдаються до позитивізму ототожнень або просто використання акторської техніки.

Жоден із театрів не може претендувати на високий професіоналізм у манері акторської гри, якщо не засвоєна система відліку тих естетичних основ, на які він спирається. Акторові мало знайти "свою правду", за твердженням Пітера Брука, він повинен прийти до розуміння змісту того, що відбувається, і дасть йому змогу проникнути в глибинні надра ролі. "Він може знайти цей шлях лише переймаючись великою повагою до того, що ми називаємо формою – робить істотне уточнення П. Брук. – Ця форма є рухом тексту, ця форма є його власний спосіб осягнути цей рух" [2, 92].

У подальших розмірковуваннях про два складних поняття, з'ясовуваних для себе актором – абстрагованість (відчуженість за термінологією Брехта) і "втягненість" у процес дії (співпереживання), англійський режисер і теоретик театру приходить до дуже важливого висновку, знімаючи протиставлення або поспішне вирішення проблеми виконавцем. Артист, вважає П. Брук, стає на вірний шлях, коли бачить, що "прилучення" не суперечить відстороненню. Відстороненість (відчуженість) – це підкорення загальному смислу; прилучення – це повне підкорення поточному моменту; обидві

іпостасі існують у взаємодії" [2, 93]. Для виконання цього завдання є значний комплекс репетиційних вправ – розвиток почуття ритму, слуху, уваги, почуття темпу, голосового діапазону, "здатність колективно мислити і критично оцінювати". Необхідно включати тіло й дух для вираження того, що вимагає п'єса. Нарешті ще одна умова, яку бачить П. Брук, характеризуючи особистісність входження виконавця у світ п'єси. "Якщо артист сприймає проблему, порушену п'єсою, як особисту, – пише П. Брук, – він неминуче відчує необхідність поділитися своїми турботами: йому потрібна публіка. Разом з необхідністю контакту з публікою приходить потреба в абсолютній ясності вираження думки" [2, 39].

Особливості колективного спілкування в театральному мистецтві П. Брук описував так: враження, створюване грою акторів, є, згідно з науковою термінологією, код. І для нього не достатньо буденного способу спілкування за допомогою слів. Тут наявне інше – і мова тіла, і музика голосу, і рух через простір, і навіть тиша. Енергія в театрі народжується актором. Для позначення всезагальної духовної сили театру П. Брук використовує термін "тотальний театр" (не у значенні об'єднавчих складових усіх видів мистецтва). "Тотальний театр міститься в тілі актора", – писав П. Брук. Тобто, актор з його думками, тілом, переживаннями є абсолютний Всесвіт. З іншого боку, і глядач є абсолютний Всесвіт. Крім того, на думку мислителя, є і третій Всесвіт, який постійно рухається, – це всі люди, котрі перебувають на сцені і в залі. Образ вистави – те, що постійно розвивається та формується у процесі розвитку вистави і п'єси. Отже, театр – це простір, де все, що міститься в ньому, бере участь у взаємообміні енергії, де виникають тісні взаємозв'язки між людьми на сцені і в залі, де народжуються сильні переживання. Радість у театральному мистецтві виникає внаслідок енергії руху маси людей, яка є складовою емоційної, інтелектуальної енергії й енергії тіла.

Теоретик мистецтва Я. Мукаржовський одну зі своїх праць починає словами про те, що з'ясування активного зв'язку між глядачем і сценою – це одна з найважливіших проблем сучасного театру, яка може мати різні способи розв'язання, яке в руках театру, його режисера й акторів. Ідеться про "включення" ("втягування") глядача до процесу гри. Водночас із творчою самобутністю автор вирізняє другу, таку ж правомірну особливість театру –його залу: "...сидячи в ньому, глядачі, тобто саме ті, чия активність повинна бути розбуджена" [7, 361].

Я. Мукаржовський не погоджується з тими, як він пише, "глибокодумними, але малопродуктивними розмірковуваннями" про те, що необхідною передумовою інтенсивного контакту і повного взаєморозуміння між театром і суспільством є "спонтанна єдність світогляду, релігійних і моральних почуттів" і посилання в цьому відношенні на приклади Стародавньої Греції, Середньовіччя та ін. Але, зауважує вчений, в театрі (особливо сучасному) буває не все суспільство тієї чи іншої епохи, тієї чи іншої нації, а публіка –співтовариство, у соціальному плані здебільшого досить різнорідне, проте воно об'єднане сприйнятливістю, тобто схильністю до сприйняття театрального мистецтва. "Публіка, – робить висновок Я. Мукаржовський, – завжди є посередником між мистецтвом і суспільством в цілому"[7, 361].

Автор провадить паралель до інших видів мистецтв: поезії, живопису, музики тощо. Для самовиявлення вони потребують "публіки", яка, відповідно до своїх уподобань чи здібностей, схиляється до того чи іншого виду мистецтва. Адже серед глядачів неодмінно будуть люди підготовлені до сприйняття, скажімо, естетичного впливу слова і такі, що залишатимуться байдужими, тобто "не обов'язково схильні до художнього впливу кольору, звуку тощо". З цих спостережень робиться принципове для театральної естетики узагальнення про порозуміння і зацікавлений творчий зв'язок між публікою і сценою.

Поняття "театральна публіка" досить широке й абстрактне, але "кожен театр, і особливо театр з чітко вираженим художнім спрямуванням, має власну публіку, яка знає художні контури цього театру, стежить за грою актора від п'єси до п'єси, від ролі до ролі і т.п. І ця обставина – важлива передумова активного ставлення публіки до театру. Саме тут пролягає найзручніший шлях, по якому можна "втягнути глядача у гру" [7, 361–362]. Процес цей буде залежати від художніх прагнень режисера – хоче він чи ні зламати "матеріальну перешкоду" між сценою та залою для глядачів. Та в будь-якому разі "відносини між театром і глядачем визначаються двосторонньою активністю за умови, що публіка залюбки і в усіх деталях сприйме художні умовності, на яких театр і саме даний театр будує свій вплив" [7, 361–362].

З висловлених міркувань Я. Мукаржовського випливає висновок про те, що будь-яка форма, сповідувана театром, рівень художності та засоби досягнення форм, щільно пов'язані з активною силою сприйняття залою, відповідним чином уже сформованого у естетичному відношенні глядачем.

Наприкінці XIX ст. в театрі істотно виділяється постать режисера-постановника, головного організатора цього виду мистецтва, основні завдання якого полягають у прочитанні, сценічній інтерпретації драматичного твору силами творчого колективу, доведення його до досконалості й узгодження усіх складових театру в образному завершенні дії.

Суперечки щодо ролі режисера точилися від часів офіційного визнання. Прихильники режисури надають їй великого значення в театральній творчості: режисер визначає художню єдність вистави, її ідейну спрямованість. Опоненти ж вбачають у цій ролі обмеження активності акторів і можливостей їх "самовиявлення".

Як показала художня практика, театральна творчість завжди потребувала ідейної єдності. До появи режисури її здійснювали інші учасники вистави. Згадаймо, що в античному театрі реалізацію акторської дії організовував драматург, хоревт. Своїх ідейних натхненників мав театр і в подальші часи – в епоху Середньовіччя, Відродження, Просвітництва.

Значення цього важливого в театральному мистецтві компоненту підтверджується практикою режисерської творчості двох лідерів протилежних у своїй основі форм театру – К. Станіславського та В. Мейєрхольда. Їхні театри зароджувались у часи культурної (зокрема театральної) кризи, і вийшли з неї завдяки талановитій режисурі – ідейному орієнтирі нової театральності.

Режисура, зазначав Ю. Герасимов, має такі ознаки, як єдина воля вистави, якій підкоряються всі самостійні творці дії, "репертуарна лінія", певна виконавська школа, акторський ансамбль та ін. [5, 7]. Назвемо тільки деяких з великої когорти непересічних режисерів різних часів: крім уже згаданих – К. Станіславського і В. Мейєрхольда – Н. Євреїнов, О. Таїров, М. Охлопков, М. Захаров та ін. Завдяки їх таланту в театрах панувала внутрішня органічна єдність акторського колективу, всіх компонентів постановки, сцени та глядацької зали.

Творчість майстрів режисури є запорукою досягнення художності, найвищої оцінки їхньої діяльності. Поступовий розвиток – це позитивний чинник у мистецтві, оскільки саме завдяки багаторічній спільній роботі колективу акторів з режисером можна досягти органічної єдності. В. Василько з цього приводу писав так: "Глибока погодженість, єдність у грі акторів заявляється в колективі театру внаслідок єдиної школи виховання актора, єдності творчого методу акторів і режисерів, однакової майстерності акторів, учасників даної вистави. Це вже явище значно глибше і триваліше, ніж поверховий ансамбль" [3, 261]. Отже, шлях театрального розвитку пролягає через єдину ідейно визначену структуру під опікою талановитого режисера.

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що художність як головна мета мистецтва, народжується в колективній єдності всіх структурних компонентів театру.

Література:

1. Бєлінський В. Г. Думки про мистецтво / Віссаріон Григорович Бєлінський. – К. : Мистецтво, 1976. – 336 с.
2. Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью / Питер Брук ; пер. с англ. М. Стронина ; предисл. Л. Додина; Малый драм. театр. – СПб.-М. : Артист-Режиссер-Театр, 1996. – 270 с.
3. Василько В. С. Ансамбль у мистецтві театру / Василь Степанович Василько // Про мистецтво режисера : учбовий посібник. – К. : Мистецтво, 1948. – С. 259–267.
4. Гегель Г. В. Эстетика : в 4-х тт. / Георг Вільгельм Гегель ; под ред. и с предисл. М. Лифшица ; пер. Б. Г. Столпнера. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. – 624 с.
5. Герасимов Ю. К. Введение / Юрий Константинович Герасимов // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века / под ред. С. В. Владимирова, П. П. Громова, Ю. К. Герасимова и др. – Л. : ЛГИТМиК, 1976. – С. 5–12.
6. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. к. філос. н. : спец. 09.00.08 / Дубчак Людмила Миколаївна ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2001. – 20 с.
7. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Ян Мукаржовский ; пер. с чешск. – М. : Искусство, 1994. – 606 с. – (Серия "История эстетики в памятниках и документах").
8. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. Воспоминания, заметки, статьи, письма / Владимир Иванович Немирович-Данченко ; сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомудрова. – М. : Правда, 1989. – 579 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8-ми тт / Константин Сергеевич Станиславский. – М. : Искусство, 1954–1961. – Т. 7. – 570 с.
10. Чехов М. Литературное наследие : в 2 тт. / Михаил Александрович Чехов. – М. : Искусство, 1995. – Т. 1. – 542 с.
11. Щепкін М. С. Записки. Листування / Михайло Семенович Щепкін ; пер. з рос. А. Головка ; передмова С. Дуриліна. – К. : Мистецтво, 1953. – 200 с.

УДК 78.03+008

Тимощук Олександра Євгеніївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Міжнародного Соломонова університету

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМОТВОРЕННЯ В РОК-МУЗИЦІ

У статті проводяться паралелі між сталими принципами формотворення у рок-музиці та академічному музичному мистецтві. Йдеться про форму альбому, який, як цикл фортепіанних мініатюр, виник у XIX столітті у творчості композиторів-романтиків та зберіг певні структурні й художні ознаки в музичних альбомах рок-музикантів середини XX – початку XXI століття.

Ключові слова: *рок, академічна культура, масова культура, фортепіанна мініатюра, вокально-інструментальна композиція, сюїта, альбом.*

The article makes parallels between the principles of forming in rock music and academic music. The article is about the form of album, which is a cycle of piano miniatures, that appeared in the nineteenth century in the works of the romantic composers and retained some structural and decorative features in music albums of the rock musicians of mid-XX – early XXI century.

Keywords*: rock, academic culture, pop culture, piano miniature, vocal and instrumental compositions, suite, album.*

Рок-музика як культурне явище існує вже понад століття, проте досі не стала об'єктом ретельних досліджень в українському мистецтвознавстві. Це не дивно, адже досить тривалий час завдяки жорсткій політиці радянської влади ця тема була під суворою забороною. Вона якщо і висвітлювалася в засобах масової інформації, то переважно в негативному ракурсі, як явище, привнесене або нав'язане зовні. "Рок, як і джаз, обвинувачувався в усіх гріхах, властивих буржуазному мистецтву: в безідейності, бездуховності, ідеологічній отруті для радянської молоді, – констатує дослідник В. Откидач. – Увесь час ці види неначе існували в паралельному світі, у паралельному русі з академічним мистецтвом, визнаним владою" [7, 15]. Звичайно, що за такої ситуації не могло бути й мови про порівняння року з професійною музикою.

Першими ґрунтовними українськими студіями на тему рок-музики можна вважати дисертації мистецтвознавців Н. Васильєвої (2004 р.) та В. Откидача (2008 р.). Щоправда, ці дослідники розглядають рок-музику лише як явище масової культури, протиставляючи його елітарному, академічному мистецтву. Такий підхід успадковано з радянського музикознавства. Щоправда, його представники зазвичай використовували більш кардинальні визначення щодо рок-музики, як-от субкультура чи контркультура.

З таким поглядом категорично не погоджується дослідниця Н. Ліва, яка у своїй статті "Проблема статусу рок-культури в сучасному культурологічному просторі" акцентує увагу на тому, що характеристика рок-культури як субкультури чи явища масової культури взагалі є помилковою [5]. Дослідниця наводить праці російських літературознавців Т. Івлевої та Е. Рибакової, які, досліджуючи рок-мистецтво, зазвичай використовують термін культура [4; 6]. На думку Н. Лівої, поняття на зразок масова культура, субкультура чи контркультура є "не більш, аніж дуже умовними позначеннями явищ складних, багатозначних і досліджених лише частково – з певних точок зору", а термін молодіжна субкультура не можна вважати "достатнім аргументом проти можливості повноцінного зіставлення рок-музики та музики академічної" [5, 293–295].

Беззаперечним є той факт, що рок-музика багато ввібрала в себе не лише з різних музичних культур світу, а й з джерел фольклорного, класичного й експериментального мистецтва, скориставшись усіма надбаннями попередніх епох. Завдяки живленню рок-музики "соками старшого від неї академічного мистецтва" й відбулося "посилення рис елітарності в рок-культурі" [5, 300].

У даному дослідженні ми спробуємо довести описану спадковість, проводячи паралелі між сталими принципами формотворення в рок-музиці та академічному мистецтві.

Провідного значення у творчості рок-музикантів набуває музичний альбом, поширення якого відбувається завдяки розвитку науково-технічного потенціалу. Спершу з'явилися грамзаписи, згодом аудіокасети та компакт-диски. Цікавими з цього приводу є спостереження дослідника В. Откидача, який зазначає, що на початку 1980-х найважливішою подією в історії радянського року стало виникнення феномену самодіяльних магнітофонних альбомів. "Саме через заборони на рок-музику, неувагу до неї й відбувся певний унікальний феномен штучного культивування певної "забороненої" молодіжної культури. Самодіяльні рок-записи були означені ємким та зловісним словом "магвидав" (рос. "магиздат") – за аналогією з дисидентським літературним "самвидавом" ("самиздатом")" [7, 17].

© Тимощук О. Є., 2012

Найменшою складовою музичних альбомів рок-музикантів та гуртів була й залишається вокально-інструментальна композиція (пісня) або рідше інструментальна (здебільшого це сольні альбоми знаних гітаристів Стіва Вея, Лінка Рея[1] тощо, а також музичних колективів The Ventures, The Shadows та ін.). Низка таких творів упорядковується в музичний альбом.

Слід нагадати, що в академічному музичному мистецтві у творчості композиторів-романтиків, зокрема Р. Шумана та П. І. Чайковського, а також їх послідовників цикл мініатюр, здебільшого фортепіанних, має назву фортепіанного альбому, адресованого дітям. Він виник завдяки моді, яка існувала серед аристократичної знаті XIX століття на родинні книжки, щоденники, де поряд з портретом їхніх власників містилися віршовані рядки, а іноді й нотний запис музичного фрагмента. Сторінки з альбому засвідчували історію окремої людини, фіксували ті чи інші епізоди людського життя. Відтак альбом зі світської розваги перетворився на важливий документ часу, в якому, на думку музикознавця А. Булкіна, "викристалізовувались фразеологізми, народжувалися поетичні кліше – тобто все те, що безпосередньо формувало смаки публіки" [1, 4].

Таку форму самовираження понад два століття тому запозичили композитори-романтики, для яких улюбленим об'єктом творчих експериментів стала програмна мініатюра, яка має свій яскравий заголовок, наближений до образів та почуттів дитинства з його особливим світом, своєрідною специфікою сприйняття та розуміння дійсності. З ланцюга цих невеличких п'єс і складаються цикли фортепіанних мініатюр, які нагадують єдину картину, єдиний сюжет, зітканий з окремих фрагментів. Така циклічна форма дістала свою назву – "нова сюїта".

Згідно з теорією, запропонованою музикознавцем В. Забірченко, можна виділити три форми об'єднання п'єс в "нові сюїти": збірка, музичний цикл та дещо проміжне під назвою "альбом", форма викладу якого в дечому нагадує зібрання щоденникових записів із життя ліричного героя XIX століття [3, 134]. Адже альбом був "свого роду атрактором, де стало можливим співіснування літературного (вірші, епіграми, епістолярій), художнього (замальовки, картинки, портрети) і музичного (невеличкі п'єси, музичні фрагменти)", тобто всього того, що вміщує в себе поняття "романтизм", як новий на той час тип мислення, нова філософсько-етична програма [1, 136].

Дещо подібне можна зустріти в рок-музиці, яка з другої половини XX століття й до сьогодення виявилася серйозним духовним випробуванням для представників декількох поколінь "батьків і дітей". "Саме в цьому лежить коріння стійкого негативу й зневаги стосовно неї. Незважаючи на це, є серйозні підстави стверджувати, що ця молодіжна культура (вона ж – субкультура, контркультура тощо) фактично продовжує – на новому матеріалі – романтичну традицію у світовому музичному мистецтві", – переконана дослідниця Н. Ліва [5, 296].

На підтвердження цього зазначимо, що в рок-альбомах, подібно до фортепіанних альбомів композиторів-романтиків, також типовим є поєднання літературного (поезія), художнього (обгортки грамплатівок та компакт-дисків мають певне естетичне рішення: від фото рок-виконавців до художніх абстракцій) та, власне, музичного звучання записаних у студії звукозапису чи під час рок-концерту творів. Не останнє місце у творчості рок-музикантів також займає художньо-образна програмність, яка проявляється на рівні назви всього музичного альбому, що позначається на його драматургічному розвитку, а також у вигляді назви кожного твору – пісні чи інструментальної композиції.

Існує умовна класифікація музичних альбомів рок-виконавців за обсягом записаного матеріалу (у даному випадку значення має не лише творчий авторський задум, а й відповідні технічні можливості, – О.Т). Звичайним "стандартним" альбомом, або LP (англ. long play), називають альбом, випущений на одній 12-дюймовій платівці або на одному компакт-диску з часом звучання близько 30–80 хвилин. Міні-альбом, або EP (англ. extended play), – проміжний варіант між стандартним альбомом і синглом (англ. single от single play record – спершу грамплатівка, на кожному боці якої розміщувалася лише одна музична композиція; зараз так називається одна чи дві композиції).

Подвійний альбом записано на двох носіях інформації (12-дюймових платівках або компакт-дисках) з часом звучання приблизно вдвічі більшим, ніж LP. Багато подвійних альбомів, випущених на платівках ще до ери цифрових технологій, було пізніше перевидано на одному компакт-диску, оскільки останній формат дозволяє велику тривалість звучання. Потрійний альбом – це те саме, що й подвійний, але він записаний на трьох носіях інформації (наприклад, рок-опера в три акти "Joe's Garage" Френка Заппи). Деякі потрійні альбоми, випущені на платівках, перевидавалися пізніше на двох компакт-дисках.

Відповідно до класифікації за типами запису й композицій розрізняють студійний альбом, створений у студії звукозапису, та концертний (скорочено "концертник"), із записом концертного виступу. Зазвичай на останньому записано композиції, виконані "наживо" перед публікою, на сцені, тому чутно оплески та інші звуки, що виходять від глядачів.

Сольний альбом (скорочено "сольник") видають під ім'ям одного музиканта, який міг бути раніше відомим членом рок-гурту, тому його випуск може розцінюватися як етап сольної кар'єри. Такі альбоми відрізняються від інших тільки тим, що в якості виконавця виступає одна людина, а не гурт. Але це не завжди означає, що його створив один музикант. У записі сольного альбому могли брати участь інші виконавці. Наприклад, на двох "сольниках" Сіда Баррета записувалися всі його колеги з групи "Pink Floyd" та інші музиканти, але альбоми були випущені лише під ім'ям Баррета.

Програмний альбом (він же номерний, основний, стандартний, порядковий і просто альбом у вужчому значенні) – розпливчате поняття для позначення зазвичай тих альбомів одного виконавця, які, на відміну від збірок і більшості "концертників", містять тільки новий матеріал, що раніше не видавався. Проте існує безліч гібридних явищ (наприклад, концертний альбом з таким матеріалом, який ніколи не був записаний в студії), і це поняття, незважаючи на поширеність, є доволі умовним.

У концептуальному альбомі композиції об'єднано однією ідеєю (концепцією). Вони зазвичай розміщені за певним авторським задумом й об'єднані наскрізним розвитком та, за класифікацією дослідниці Л. Васильєвої, мають два типи будови: поступальний та спіральний. Альбоми першого типу "присвячені розкриттю однієї провідної ідеї", тому розвиток у них спрямований до однієї головної кульмінаційної композиції [2, 17].

Як приклад, можна навести відомий альбом "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" британського гурту "The Beatles", творчість якого мала значний вплив на всю рок-музику. Вважається, що альбом написано під впливом музики "The Beach Boys" – гурту, який справив на Пола Маккартні глибоке враження. Тоді в музиканта зародилася концепція майбутньої платівки: він запропонував своїм колегам немов перевтілитися в інший гурт – "Оркестр сержанта Пеппера". Це був період, коли Маккартні почав відігравати в гурті "The Beatles" більшу роль, ніж Джон Леннон.

У результаті до альбому "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" увійшли твори, в яких відчутні зачатки майбутніх хард-, арт-року, техно-попу. Тут також можна почути джаз, індійську рагу, фольклор, англійські балади, класичний симфонізм. Кульмінацією альбому вважається остання композиція "A Day In The Life". Її записували за участю симфонічного оркестру міста Глазго, що складався з 40 музикантів, які виконали унікальний наростаючий звуковий вал у середині твору перед завершальним фортепіанним акордом. Цей акорд певною мірою є самодостатнім музичним твором, оскільки був виконаний у 10 рук бітлами Рінго Старом, Полом Маккартні та Джоном Ленноном, а також їх менеджером Мелом Евансом та продюсером Джорджем Мартіном на чотирьох інструментах: трьох фортепіано й фісгармонії. Тривалість його звучання – 42 секунди.

Другий тип концептуальних альбомів, за класифікацією Л. Васильєвої, містить певну кількість міні-циклів із наскрізним музичним розвитком та місцевими кульмінаціями, формування яких відбувається на тлі загального поступального розвитку. У ньому може розвиватися одна або кілька ідей [2, 17]. Прикладом може слугувати альбом "The Beatles" під назвою "Yellow Submarine", який є звуковою доріжкою до однойменного мультиплікаційного фільму.

Перший бік платівки містить пісні, записані гуртом у 1966–1968 роках (дві з них – "Yellow Submarine" і "All You Need Is Love" – на той час були хіт-синглами). Другий бік писався без участі членів гурту естрадно-симфонічним оркестром під орудою Джорджа Мартіна та складався з інструментальних композицій, створених спеціально для мультфільму.

Дещо подібне можна спостерігати й у драматургії фортепіанних альбомів академічних композиторів. Зокрема у збірці "Дитячі сцени" Р. Шумана розвиваються дві сюжетні лінії: одна – біографічна, пов'язана з почуттями композитора до відомої німецької піаністки Клари Вік, а інша – з образами дитинства. У свою чергу "Дитячий альбом" П. Чайковського містить три міні-цикли, позначені єдиною сюжетною лінією. Перший з них – це яскравий калейдоскоп ігор та образів, які змальовують насичений подіями день з життя дитини, другий – ляльковий цикл, а третій блок композицій утворений танцювальними та пісенними творами, більшість з яких "іноземного походження".

Отже, доходимо висновку, що форма альбому в рок-музиці виникла не випадково, а в результаті плідного діалогу з багатовіковими традиціями академічного музичного мистецтва, закладеними композиторами-романтиками. Це ще один важливий аргумент на користь того, що рок став частиною історії музичної культури та продовжує її розвиток.

Примітки:

[1] Серед стилістичних ознак рок-музики, безперечно, можна назвати своєрідну якість звучання, яку привнесла електроніка, зокрема, електрогітара. Вона стала самостійним членом музичного колективу, а гітаристи – провідними виконавцями рок-гурту.

Література:

1. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом : шляхи становлення, поетика жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / А. І. Булкін. – К., 2005. – 16 с.
2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства : 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Васильєва Л. Л. – К., 2004. – 19 с.
3. Забирченко В. Цикл и цикличность в музыке : к постановке проблемы / В. Забирченко // Муз. мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [збірник наукових праць / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса, 2005. – Випуск 6, кн. 2 – С. 130–141.
4. Ивлева Т. От редколлегии / Т. Ивлева // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. труд. [ред. Ю. В. Доманский] / Т. Ивлева, Е. Козицкая, Ю. Доманский. – 1998. – Вып. 1. – С. 3–4.
5. Ліва Н. Проблема статусу рок-культури у сучасному культурологічному просторі [Електронний ресурс] / Н. Ліва. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_5/statti/29-liwa.pdf – С. 291 – 300.
6. Рыбакова Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. на соискание учен. степ. д-ра. культурологии: спец. 24.00.01 / Е. Л. Рыбакова. – СПб, 2007. – 43 с.
7. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / В. М. Откидач. – Х., 2008. – 40 с.
8. Тимощук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Тимощук Олександра Євгеніївна ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – О., 2011. – 16 с.

УДК 781:130.2:316.774

Шубенко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент Київського університету
імені Бориса Грінченка

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ МЕДІАТЕКСТ: СПЕЦИФІКА, СТРУКТУРА, ВЛАСТИВОСТІ

У статті розкрито сутність аудіовізуального медіатексту як різновиду художнього тексту, що створюється і функціонує в умовах медійного простору. Визначено складові, інваріантні ознаки, специфіку аудіовізуального медіатексту у порівнянні з друкованими і аудійними медіатекстами.

Ключові слова: *художній текст, аудіовізуальний медіатекст, аудіовізуальні мистецтва, медіапростір, інтертекстуальність, конвергентність.*

In the article is analyzed the essence of audiovisual mediatext as an art text, that creates and functions in the mediasphere. Components of audiovisual mediatext, its invariant peculiarities and differences from printed and audio mediatexts are determined.

Keywords: *art text, audiovisual mediatext, audiovisual arts, mediasphere, intertextuality, convergentity.*

Превалювання аудіовізуальних каналів комунікації у сучасному суспільстві вагомо впливає на характер культурних процесів, визначає способи споживання інформації та нові умови створення, поширення і функціонування культурних артефактів. Аудіовізуальна інформація, продукуючи особливий віртуальний світ, синтезує майже всі способи спілкування та створює умови для зображення соціальних, культурних, політичний явищ у різних ракурсах, планах, підходах, з різних точок зору. Саме можливості аудіовізуальної інформації вносять корективи у характер функціонування художніх текстів у медійному просторі і створюють умови для виникнення нового різновиду художнього тексту – аудіовізуального медіатексту. Цей медіакультурний феномен є носієм специфічного, створеного аудіовізуальними засобами масової комунікації художнього акту, де трансформуються традиційні виражальні засоби, змінюється характер перцептивної взаємодії та визначаються особливості мови нових аудіовізуальних мистецтв, що є результатом взаємодії аудіовізуальних ЗМК зі світом традиційних мистецтв.

Проблема тексту розглядалася вченими в рамках термінологічного апарату різних наук. Текст як основу гуманітарно-філологічного мислення вивчали І. Арнольд, М. Бахтін, В. Біблер, Л. Вікторова, Ю. Кристєва, Ю. Лотман та інші. Медіатекст як результат функціонування засобів масової кому-

© Шубенко Н. О., 2012

нікації з точки зору медіалінгвістики, теорії дискурсу, медіапедагогіки розглядали К. Вировцева, В. Демченко, Т. Добросклонська, Ю. Казаков, В. Костомаров, Є. Мурюкіна, С. Федорцова та інші. Проте феномен аудіовізуального медіатексту ще не знайшов фундаментального дослідження. З одного боку, аудіовізуальний медіатекст відповідає усім ознакам традиційного художнього тексту, з іншого – має специфічні ознаки, визначені умовами створення і функціонування у медійному просторі. Спираючись на традиційну наукову теорію тексту, ми вважаємо за потрібне визначити в структурі аудіовізуального медіатексту компоненти, притаманні будь-якому тексту, та інваріантні властивості.

Лінгвістика визначає текст як "об'єднану змістовим зв'язком послідовність знакових одиниць, головними ознаками якої є зв'язність і цілісність" [7, 507]. Естетика вивчає специфіку побудови та функціонування художніх текстів, що виявляють свою сутність у реалізації механізму естетичного впливу [6; 9]. Мистецтвознавство розглядає текст як мову мистецтва – штучно змодельовану систему змістовно-емоційних компонентів, в рамках якої функціонує ієрархічна модель культурних кодів [2; 8]. Філософський аспект охоплює загальні принципи сутності та структури людського мислення, реалізовані завжди в текстах, що створює людина [3].

Опрацювання досліджень науковців з проблеми тексту засвідчило, що спільною ознакою тексту для всіх сфер знань є його визначення як системи знаків, тобто мови. Якщо за текстом не стоїть мова з її семіотичними, лексичними, синтаксичними, композиційними закономірностями, явище не можна тлумачити як культурне, як штучний артефакт, а тому воно автоматично потрапляє у світ явищ природних, які існують незалежно від авторської відповідальності людини.

Специфіка художнього тексту (тексту-твору) полягає в його спроможності впливати на реципієнта. Ю. Лотман [8] розглядає природу художнього впливу через поняття "код", за допомогою якого реципієнт дешифрує зміст повідомлення. Дослідник розрізняє синтетичний художній код автора та аналітичний реципієнта. Коди мусять мати перехресні сфери структурних елементів. Це необхідна умова процесу розуміння, без якого неможливий акт художньої комунікації. У структурі художнього тексту, підкреслює Ю. Лотман, " одночасно працюють два протилежних механізми: один прагне всі елементи тексту підпорядкувати системі, перетворити їх в автоматизовану граматику, без якої неможливий акт комунікації, інший зруйнувати цю автоматизацію та зробити саму структуру носієм інформації" [8, 82].

На основі аналізу досліджень з проблеми художнього тексту, ми визначили його основні ознаки. Отже, художній текст можна характеризувати як: а) носій культурного змісту; б) спосіб існування людини в системі культури; в) спосіб взаєморозуміння особистостей; г) спосіб культурного наслідування; д) діалог на мікро- та макрорівнях; є) результат творчості як діяльності людини в культурі; ж) форму спілкування культур; з) форму самодетермінації особистості, включеної в соціальний, історичний, культурний контекст. Феномен медіатексту виникає в суспільних умовах нового комунікативного етапу, переміщуючи семантичні особливості текстових структур у площину медіапростору.

Значення комунікативного фону (загальний рівень знань, соціальний, культурно-ідеологічний, виробничий контексти), значно розширюється відповідно до розширення системи параметрів тексту, який у площині медіакультури має інший спосіб виробництва, канали поширення, принципи побудови, мовні складові, творчі прийоми, кількість реципієнтів. Медіатекст сьогодні, як відзначає К. Вировцева, це "і універсальна семантична єдність, і знакова структура, що соціально функціонує, і об'єкт масової комунікації, і зафіксований сегмент об'єктивної реальності, і результат творчої діяльності" [4, 4].

Мета статті – про аналізувати специфіку і структуру аудіовізуального медіатексту та визначити його інваріантні властивості.

Більшість дослідників [4; 5; 10] погоджуються з тим, що новий зміст поняття "текст" за існування медійного простору залежить від специфіки засобу масової комунікації, в умовах якого створюється медіатекст. Медіатексти виробляються і функціонують в рамках друкованих, аудійних, аудіовізуальних ЗМК, тому можуть бути відповідно класифіковані як друковані, аудійні та аудіовізуальні. Особливості графічного дизайну і поліграфії безпосередньо впливають на семантичну структуру друкованого медіатексту. Додання музики і шумових ефектів до вербального ряду в радіопередачі змінює змістові характеристики аудійного медіатексту. Відеоряд у телевізійних жанрах породжує не тільки багаторівневий характер медіалінгвістичної системи, а й додає інші контексти, якщо розглядати це "об'ємне явище" порівняно з "плоскою" вербальною структурою.

Головною ознакою преси (друкованих ЗМК) є вербальна природа. Тому друкований медіатекст більш, ніж інші види медіатекстів, перебуває в рамках семантики традиційного художнього тексту. Відмінностями є: особливості графічного дизайну, поліграфії та зміна чисельності партнерів комунікативного акту.

Аудійний медіатекст є системою, в якій вербальна складова поєднується з музикою та звуковими ефектами, що дає змогу відтворювати комплексну звукову картину світу. Сучасні технічні мож-

ливості дають можливість використовувати звук у різних режимах (стерео, квадро), застосовувати звукові ефекти, монтаж. Позавізуальна природа аудійного медіатексту має певні перцептивні переваги: активізація уяви, можливість "добудовувати образ", розширення особистісних аспектів сприйняття. Але використання лише слухових рецепторів спричинює втрат стосовно таких якісних характеристик процесу комунікації, як інформаційний обсяг, художня цілісність, широта аудиторії.

Специфіка аудіовізуального медіатексту полягає в тому, що він характеризується послідовністю не тільки вербальних і аудійних, а й візуальних знаків, співвідношення яких створює цілісний аудіовізуальний образ, у якому відтворення реальності використовує ознаки просторових (образотворче мистецтво, архітектура), часових (музика, література), просторово-часових або аудіовізуальних мистецтв сценічного синтезу (драматичний, музичний театр), нових аудіовізуальних (екранних) мистецтв (кіно, телебачення, відео).

Системна організація аудіовізуального образу характеризується співвідношенням його складових (відеоряду, музики, шумових ефектів, вербального ряду). Присутність відеоряду (візуальної складової) є константою в аудіовізуальному медіатексті. Проте народження цілісного аудіовізуального образу можливе лише за умов взаємодії відеоряду з аудійною складовою. Відео та аудіоскладові в структурі аудіовізуального медіатексту не можуть існувати окремо, бути самодостатніми, тому що лише у їхньому поєднанні народжується художній зміст твору аудіовізуального мистецтва і закладаються передумови його розуміння реципієнтом. Схематично структуру аудіовізуального медіатексту можна схарактеризувати таким чином: візуальна складова (відеоряд) і аудійна складова, яка включає вербальний, музичний і шумовий шари.

Візуальна складова розгортається в просторі та часі. На відміну від традиційних мистецтв, просторово-часова природа аудіовізуального медіатексту потребує від реципієнта певних навичок сприйняття. Адже кожне зображення – це знак, який, з одного боку, відтворює явища, предмети, події реального світу, а з іншого є образом, що має складну структуру додаткових значень (контекстів). У рамках кадру (фіксованої водночас відеокамерою ситуації, яка стає медіазнаком – відеокартинкою) відтворюється базова одиниця екранного простору. План (крупність зображення) – знак, що дає змогу наблизити чи віддалити екранний простір, включити емоційне сприйняття кадру. Ракурс (кут зйомки) активізує образну оцінку екранної ситуації. Світло підкреслює деталі, поглиблюючи поліфонічну взаємодію в середині кадру та коригуючи емоційну реакцію реципієнта. Композиція кадру є його будовою, зумовленою функціями цього кадру в екранному творі.

Таким чином, кожен кадр, як ієрархічна структура високої складності, несе певний зміст. Проте відокремлений від інших кадрів, він втрачає своє значення. Лише в просторово-часовому розвитку екранної реальності, від кадру до кадру, в поліфонії перцептивних реакцій, народжується зміст аудіовізуального медіатексту. Синтаксис екранного оповідання створюється саме в монтажі – процесі співвідношення кадрів, коли зміст першого кадру "прочитується" в момент сприйняття другого, зміст другого – в момент сприйняття третього і т. д. Саме в цьому емоційно-змістовому становленні образу полягає суть екранного сприйняття.

Вербальний шар аудійної складової аудіовізуального медіатексту відрізняється від традиційного художнього тексту тим, що є мовою, яка звучить, тому до її структури входить власне текст з усіма його ознаками та акустичний сигнал, який, на відміну від озвученого тексту в традиційних мистецтвах (театр, декламація), доповнюється додатковою трансформацією в умовах звукотехнічного комплексу. Тому центральним компонентом вербальної складової є дикторське начитування, яке й визначає структуру комунікативного акта в послідовності таких етапів: повідомлення – зміст повідомлення – акустичний сигнал – реакція реципієнта – результат комунікації. На відміну від традиційного художнього тексту, вербальна складова аудіовізуального медіатексту не є самодостатньою. Характер начитування спрямований на підтримання візуального та музичного рядів, що дає змогу реципієнту розуміти та осмислювати різноманітну, а подекуди, й суперечливу інформацію.

Музика в аудійній складовій медіатексту підпорядковується іншим образно-виражальним, структурно-композиційним, драматургічним закономірностям, ніж музика автономна. Аналіз жанрових різновидів аудіовізуальних медіатекстів (відеосюжетів, відеокліпів, документальних і художніх фільмів, рекламних роликів) дає змогу визначити такі функції музичної складової аудіовізуального медіатексту: ілюстративна; узагальнювальна; культурного кодування; емоційного контролю; лейтмотиву.

Ілюстративна функція реалізується при використанні інтонаційних стереотипів, що коригують аудійний і візуальний тезаурус реципієнта. Сформульоване Б. Асаф'євим [2] поняття "музичний словник епохи" передбачає наявність інтонаційних груп, які в умовах певної епохи набувають символічного змісту. Відомі інтонаційні елементи є зображенням типових реакцій людини на дійсність, вони притаманні певним культурам, соціальним групам, людським характерам. Інтонаційні кліше дозволяють музично типізувати відношення людини та дійсності. Вони історично змінюються, збагачуючись новими контекстами, але в своїй основі являються сформованими структурами, які дають змогу навіть неквалі-

фікованому слухачеві розуміти зміст тієї чи іншої інтонації. В аудіовізуальному медіатексті сповнені конкретним змістом мелодичні обороти стають додатковою семантичною одиницею. Головні завдання їх у межах єдиної текстової системи передавати атмосферу події, підтримувати текст чи рух у кадрі.

Узагальнювальна функція музики в медіатексті ґрунтується на принципі множинності образів мистецтва. Як вважав Л. Мазель [9], на відміну від логічних міркувань, де достатньо єдиного доказу (наприклад, математична теорема), художній результат здійснюється в творі за допомогою не якогось одного засобу, а декількох. Художнє відкриття, яке в автономному музичному творі є індивідуальним фактом нового співвідношення специфічних музичних засобів виразності (мелодія, гармонія, ритм, фактура тощо), в аудіовізуальному творі виникає в зоні перетину аудійної та візуальної складових.

Функція культурного кодування ґрунтується на діалогічній багатосуб'єктності гуманітарного мислення. Музичні жанрово-стильові стереотипи закріплювалися в уявленні аудиторії впродовж багатьох століть культурного розвитку. Наприклад, трудові пісні з їх чіткою ритмікою, підбадьорюючими викликами, не просто сприяють виникненню енергійного настрою, а й створюють коло асоціацій, що концентруються навколо проблеми праці. Жанр вальсу є не просто знаковим відтворенням ліричного настрою, а й викликає в свідомості реципієнта безліч уявлень, асоціацій, спогадів, пов'язаних зі ситуативно-культурними контекстами функціонування цього жанру. Мазурка не просто настроює на урочистий лад, а й репрезентує культурний код певної соціальної спільноти. Щодо стилів, то вони також несуть певні змістові конотації: стиль бароко символ старовини, джаз символ емоційного розкріпачення, рок символ емоційної свободи. Залежно від соціальної значущості тих чи інших жанрово-стильових стереотипів, їх місця та функцій в культурному просторі, визначається специфіка культурного діалогу. Це: вплив на композицію і драматургію екранного твору, відтворення колориту епохи, усвідомлення авторської концепції, "домальовування" того, що не показано в кадрі та не сказано в тексті, характеристика портретів персонажів та їхніх взаємовідносин.

Функція емоційного контролю ґрунтується на специфічній якості музичної мови впливати на емоційне сприйняття. Особливості емоційної реакції в умовах взаємозв'язку тексту, зображення та музики визначають роль музичної складової в структурі цілісного аудіовізуального образу, її вплив на процеси аудіовізуального синтезу через об'єктивацію звука як явища культури і актуалізацію особистісного смислу звукових процесів в структурі просторово-часових співвідношень екранного простору.

Функція лейтмотиву пов'язана з особливостями драматургії аудіовізуального твору – змістового розподілення компонентів медіатексту по горизонталі (процесуальний розвиток матеріалу, його характер і зміни) та вертикалі (зороакустичний контрапункт візуальних та аудійних шарів медіатексту). Медіалейтмотив як багатократно повторювана одиниця медіатексту, що викликає певні асоціації з конкретними життєвими явищами чи психологічними процесами, закріплюється за конкретним персонажем, предметом, явищем, ідеєю, емоцією, супроводжуючи їх на протязі усього медіатвору. Музичний лейтмотив (повторювана музична фраза) в медіатексті не існує у чистому вигляді, його семантичне навантаження виявляється тільки у зв'язку з відеорядом, виконуючи, на думку Т. Шак [10], репрезентативні, формоутворюючі та драматургічні функції.

Аудійна складова сучасного медіатексту обов'язково включає шуми, які можна розглядати як важливу форму культурного кодування завдяки їхній спроможності відтворювати звукову атмосферу часу. Тип, насиченість, природа шумів змінюються разом зі змінами суспільного життя. Наприклад, стукіт колес карети, шум працюючого верстата, звук вибуху, стукіт клавіш друкарської машинки тощо все це культурні коди, що несуть певний емоційний настрій, асоціації з епохою, історичною ситуацією, специфікою побуту, способом життя.

Синтетична природа аудіовізуального медіатексту, в структурі якого вербальний текст, музика, шуми, візуальний відеоряд, комп'ютерна графіка стають семіотичними одиницями єдиної системи, дає змогу характеризувати

його як результат конвергенції. На думку К. Вировцевої, конвергенція суміщення в рамках єдиного тексту "різних технічних засобів, різних способів відображення реальної дійсності, різних типів інформації та методів різних видів професійної діяльності" [4, 1]. Моделювання події в аудіовізуальний образ потребує від автора володіння: а) мовою часових, просторових та просторово-часових мистецтв; б) технікою екранної творчості (зйомка, монтаж, звукові, світові та комп'ютерні ефекти); в) історико-культурними контекстами; г) синтетичними художніми кодами, спроможними стати знаковими узагальненнями культурних символів. Справжній зміст аудіовізуального медіатексту визначається не тільки виробниками, медіамагнатами, спонсорами тощо, а й багатоплановою аудиторією, яка переосмислює медіаподію відповідно до своїх культурних контекстів, що постійно змінюються. Так, сьогодні реакція на медіаподію одна, завтра інша, відтак в умовах діалогу на рівнях автор-

реципієнт, медіаподія-реципієнт, медіатекст-реципієнт і відбувається процес співавторства, що є найважливішою умовою культурного буття аудіовізуального медіатексту.

Ключем, за допомогою якого розшифровуються культурні коди та стають можливими діалог та співавторство, ми вважаємо систему взаємозв'язків у структурі тексту, коли на змістовому, лексичному, синтаксичному, стилістичному рівнях здійснюється комунікативний зв'язок цього тексту з іншими текстами, з культурною спадщиною. Найточніше цей процес характеризує термін інтертекстуальність. І. Арнольд [1] під інтертекстуальністю розуміє включення в текст інших текстів з іншим суб'єктом мови або їхніх фрагментів у вигляді маркованих чи немаркованих, змінених чи незмінних цитат, алюзій й ремінісценцій. На нашу думку, інтертекстуальність аудіовізуального медіатексту виявляється в кореляції семантичних зв'язків між: різними видами мистецтва (література, музика, образотворче мистецтво), які входять у структуру медіатексту на концептуальному, композиційному, драматургічному рівнях; різними культурними кодами (замовника, автора, транслятора, аудиторії); міжтекстовими комунікативними актами у внутрішній структурі кожної із складових (вербальної, аудійної, візуальної) та в ділянках збігу структурних контекстів.

Аналіз специфіки, структури, властивостей аудіовізуального медіатексту дає змогу визначити його як систему просторово-часових елементів, структурованих на основі ієрархічного підпорядкування, комунікативної функціональності і змістової інтерпретації. Медіатекст має свою мікроструктуру (логічний ланцюг змістових вузлів) та макроструктуру (ієрархічно організована змістовно-смислова аудіовізуальна система, інтенціонально спрямована на осягнення загального змісту медіатексту). Специфічними ознаками аудіовізуального медіатексту є: а) синтетична природа (структурне співвідношення вербальної, візуальної та аудійної складових); б) віртуальність (аудіовізуальний медіатекст як просторово-часовий вимір, в якому опиняється реципієнт, моделюючи реальну дійсність в суб'єктивний публіцистичний образ); в) інтертекстуальність як кореляція семантичних зв'язків на різних структурних рівнях аудіовізуального медіатексту; г) конвергентність як поєднання різних технічних засобів, різних засобів діяльності, культурних контекстів, синтетичних художніх кодів автора та реципієнта.

Література:

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : [сб. ст.] / И. В. Арнольд ; [науч. ред. Г. Е. Бухаркин]. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 444 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2 / Б. Асафьев ; [ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой]. Изд. 2-е. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот.: Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина ; прим.: С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. М. : Искусство, 1979. 424 с. (Из истории советской эстетики и теории искусства).
4. Выровцева Е. Современный медиатекст как результат конвергенции [Електронний ресурс] / Е. Выровцева. – Режим доступу : http://mediart.ru/blog/market-issledovaniya/866-1-multimediinaya-zhurnalistika-evrazii-mozhet-druzhit-s-marketingom-i-reklamoi.html.
5. Добросклонская Т. Г. Медиатекст: теория и методы изучения / Т. Г. Добросклонская // Вестник Московского университета. Сер. 10, Журналистика. – 2005. – № 2. – С. 28–34.
6. Каган М. С. Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1, 2, 3 / М. С. Каган. Л. : Искусство, 1972. 440 с.
7. Лингвистический энциклопедический словарь / глав. ред. В. Н. Ярцева ; редкол.: Н. Д. Арутюнова, В. А. Виноградов, В. Г. Гак и др. М. : Сов. энцикл., 1990. – 683 с.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 14–285.
9. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель ; [рецензент Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. композитор, 1982. 328 с.
10. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : автореф. дис. на соискание учен. степ. доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 "М" / Т. Ф. Шак. – Ростов-на-Дону, 2010. – 53 с.

УДК 78.071(477.64)"19"

Антоненко Олександр Миколайович,
викладач кафедри оркестрових інструментів
Мелітопольського державного педагогічного
університету ім. Б.Хмельницького

ТВОРЧІСТЬ Л. А. УСАЧОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ЗАПОРІЗЬКОГО КРАЮ ДРУГОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується творчість українського композитора і хорового диригента Л. А. Усачова в контексті розвитку хорової культури Запорізького краю другої чверті ХХ ст. Розглядається диригентська діяльність митця на чолі хорової капели "Дніпрельстан" та аналізується композиторська спадщина.

Ключові слова: *Леонід Антонович Усачов, хорова капела "Дніпрельстан", творчість, композитор, диригент.*

In this article creation of the famous Ukrainian composer and the chorus conductor Leonid Antonovych Usachov in the contest of development of the chorus culture in Zaporizhzhya region in the second quarter of the XX-th century is investigated of his conductor activity as the artist leader and the conductor of the chorus chapel "Dniprelstan" is explored and his composers deposit is analyzed.

Keywords: *Leonid Antonovych Usachov, chorus chapel "Dniprelstan", creation, composer, conductor.*

До історії української музичної культури Леонід Антонович Усачов увійшов як талановитий композитор, диригент, організатор та художній керівник відомих хорових капел в Запоріжжі (капела "Дніпрельстан") та Дніпропетровську (капела "Зірка"). Творчість митця розгорнулася на території Півдня та Центру України у 20–60 рр. ХХ ст. і залишила вагомий відбиток у розвитку музичної культури Кіровоградщині, Запоріжжя та Дніпропетровщини даного історичного періоду.

До аналізу деяких аспектів Дніпропетровського періоду життя й творчості Л. Усачова зверталися в своїх кандидатських дисертаціях С. Щітова [21] та Я. Лисенко [6]. Творчість композитора періодично висвітлювалася на сторінках Запорізької та Дніпропетровської преси у 30–60-х рр. ХХ ст. Втім, дотепер існує "біла пляма", пов'язана з реанімацією історії діяльності композитора на теренах Запорізького краю та комплексного дослідження його композиторської творчості. Метою статі є вивчення й науковий аналіз творчості Л. Усачова у його запорізький період життя, ознайомлення широкого загалу з маловідомими архівними матеріалами, що дозволяють заповнити прогалини в творчій біографії композитора, яка на даний момент є маловивченою.

Леонід Усачов (1899–1965) народився в с. Червоне Олександрійського повіту Херсонської губернії (нині Кіровоградська обл.). Визначальною об'єктивною передумовою майбутньої композиторської та диригентської творчості Л. Усачова стала його музична освіченість. У 1923 р. він закінчив Харківський музично-драматичний інститут за вокальним, диригентсько-хоровим і композиторським фахом. Навчаючись в Харкові, Л. Усачов отримав блискучу школу з композиції та теорії музики у відомого педагога А. Корещенка, учня М. Римського-Корсакова. Деякий час навчався співу у славнозвісного італійського вокаліста й педагога, випускника Болонської консерваторії Ф. Бугамеллі.

Життєвий і творчий шлях пов'язував Л. Усачова з Запорізьким краєм упродовж 1928–1948 рр. Його найвищі здобутки цього періоду життя пов'язані як з композиторською творчістю, так і з керівництвом хоровою капелою "Дніпрельстан" – одним з найкращих хорових колективів України першої половини ХХ ст.

Часом народження "Дніпрельстану"можна вважати кінець 1928 – початок 1929 р. У своїх спогадах Л. Усачов зазначає: "… у 1928 р. керівник будівництва Запорізької ГЕС А. Вінтер запросив мене до себе та запропонував працювати на Дніпробуді в якості художнього керівника та головного диригента робітничої хорової капели, яку потрібно було створити у найкоротший термін, задля художнього обслуговування будівництва Дніпрогесу. Я прийняв цю пропозицію і невдовзі колектив хорової капели був створений" [18, 1]. Отже, у листопаді 1928 р. у хорового гуртка робітничого клубу Дніпробуду з'явився новий керівник – Л. Усачов. З цього часу розпочинається активна робота композитора на поприщі розвитку хорової культури Запоріжжя. Вже 25 січня 1929 р. "хор складом 30 виконавців дав перший концерт, який пройшов з великим успіхом" [8].

© Антоненко О. М., 2012

У квітневому номері журналу "Культробітник" за 1929 р. щодо історії виникнення капели зазначалося: "… до 1929 р. при Дніпрельстанівському робітничому клубі був хоровий гурток, який за 2 роки мав чимало керівників зі своїх же службовців. Гурток потроху набирав репертуар, але співаки не були зацікавлені роботою. Одні приходили, інші уходили, робота йшла повільно, і головне – гурток майже не виступав перед загалом. Але з того часу, як за керівника став диригент-фахівець Л. Усачов, все пішло по-іншому. До складу капели входили робочі – всього 45 чоловік. У репертуарі значились музичні твори П. Козицького, П. Ступницького, П. Толстякова, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Мусоргського, О. Бородіна та інших. Капела, крім центральних, обслуговує всі червоні кутки Дніпровського будівництва" [5].

У травні 1929 р. з ініціативи Л. Усачова та капели "Дніпрельстан" в Запоріжжі була проведена олімпіада за участі колективів художньої самодіяльності з усього міста. Апогеєм цього свята став виступ об'єднаного хору складом 500 чоловік у супроводі духового і струнного оркестру під керівництвом Л. Усачова. А. Мільська, директор Запорізького обласного краєзнавчого музею (ЗОКМ) у повоєнні роки, щодо цього факту з історії капели зазначала, що саме "ця, перша на Запоріжжі олімпіада, дала початок масовому розвитку аматорського мистецтва в нашому краї" [8].

19 січня 1930 р. в центральному театрі Дніпробуду на честь роковини створення хорового колективу відбувся святковий концерт. Програма концерту мала три відділення. У першому капела виконала кантату "Б'ють пороги" М. Лисенка, "Веснянку" К. Стеценка, "Ой піду я понад лугом" П. Толстякова, присвячену Т. Шевченку кантату "Сонцем нам твоя пісня засяла" К. Стеценка, "Ченчика" О. Кошиця, "У мороза гострі леза" М. Радзієвського, три хори з опери "Русалка" О. Даргомижського, "Літні тони" М. Леонтовича, "Колядницю" П. Козицького, "Дивний флот" П. Козицького. У другому відділенні концерту виступав скрипковий квартет. Третє відділення – це продовження виступу хорової капели, у виконанні якої глядачі почули такі твори, як "Ленінський заповіт" В. Ступницького, "Трударі-бідарі" К. Богуславського, "Цигани" Р. Шумана, "Ой в чистім полі" М. Вериківського, "Ах ты, степь широкая" з опери "Князь Серебряный" П. Тріодіна, "Мандрівка" Ф. Шуберта, "Пісня кузні" П. Толстякова, "Чорноморець" П. Демуцького, "Хор дівчат і парубків" з опери "Утоплена" М. Лисенка, хор бродяг "Вали сюда" з опери "Борис Годунов" М. Мусоргського. Як бачимо, за рік роботи Л. Усачова з капелою "Дніпрельстан" репертуар колективу поповнювався, окрім політично спрямованих творів, найкращими зразками вітчизняної й зарубіжної хорової музики. Більша частина творів є доволі складними не лише для аматорського, а й для професійного хору, відтак їх виконання перед широким загалом є свідченням наполегливої кропіткої роботи даного художнього колективу та його керівника.

Аналіз довоєнної періодики дозволяє зробити припущення, що хор вів активну концертну діяльність, а майстерність колективу доволі швидко відточувалася. Для прикладу, лише у 1929 р. капела "Дніпрельстан" "дала 65 концертів …, з захопленням провадила культурно-художню роботу, ділячись з робітниками своїми досягненнями, даючи концерти в центральному театрі, червоних кутках будівництва та поза його межами, пояснюючи зміст та напрямок виконуваних творів. У її складі вже понад 40 чоловік, у репертуарі – 80 революційних і народних пісень, творів українських, російських та закордонних композиторів" [10].

"Дніпрельстан" стає своєрідною творчою лабораторією композиторських та виконавських пошуків Л. Усачова. Саме для капели він створює свої перші твори, багато з яких присвячено будівництву однієї з найпотужніших в світі гідроелектростанцій. Це хорові твори з супроводом: поема "Дніпрельстан", "Дніпробуд", "Гимн Днепростроя", "Чуєш, Дніпре", "Стогнить Дніпро в турбінах" та багато інших. Найбільш масштабним твором цього напрямку стає поема для великого хору та симфонічного оркестру "Електросерце" (1933 р.). Серед початкових композиторських спроб Л. Усачова багато творів написано на слова місцевих поетів, членів міського літературного об'єднання: В. Дончака, І. Нікітіна, Родія, М. Усачової, Л. Чернова, Г. Чупринки, Л. Яреська та ін.

У хорових творах Л. Усачов віддає перевагу строфічно-куплетній формі, доволі часто з сольним заспівом і хоровим чотирьохголосним приспівом. Простежуються притаманні радянській хоровій музиці риси гімнічності, пафосу, маршовості, піднесеності музичного вислову. Найчастіше обирається гармонічний виклад хорової фактури, інколи мішаний. Теситурні можливості розраховані на розвинутий діапазон верхніх регістрів у кожній хоровій партії. Партія супроводу розвинена, часто контрапунктує, залишаючись рівноправною хоровій. У багатьох творах супровід має спільність з хоровою фактурою, дублюючи її з метою підсилення мелодичної лінії; в таких моментах вже не сприймаються обидві партії, а вимальовується єдиний звуковий ансамбль. Розвиток супроводу в такому випадку відбувається в місцях витриманих мелодичних звуків. Майже відсутні в доробку композитора твори acapella.

Свою майстерність хорова капела на чолі з Л. Усачовим активно презентувала за межами Запоріжжя, виступаючи з гастролями в Севастополі (1931 р.), Харкові (1932 р.). У 1935, 1936 та

1937 рр. колектив займав І місця на обласній олімпіаді аматорського мистецтва у Дніпропетровську (у 1938 р. капела брала участь в олімпіаді поза конкурсом, як колектив, що переріс межі аматорського). У 1935 р. капела "Дніпрельстан" представляла Дніпропетровську область на Всесоюзній олімпіаді музичних та танцювальних аматорських колективів в Москві, де за майстерне виконання класичного репертуару та народних пісень була нагороджена Почесною грамотою ВЦРПС. У 1936 р. колектив було премійовано на Першій українській олімпіаді самодіяльного мистецтва в Києві.

Періодично концерти хорової капели проходили у супроводі місцевого симфонічного оркестру, яким керував Є. Ароцкер. У 30-х рр. XX ст. під керівництвом Л. Усачова капела за участю симфонічного оркестру поставила такі опери, як "Євгеній Онєгін" П. Чайковського (1933), "Русалка" О. Даргомижського (1936), "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського (1937), а також музичну картинку "Вечорниці" П. Ніщинського (1938). Виконання таких масштабних полотен на аматорській сцені є свідченням високої виконавської майстерності Л. Усачова та керованої ним хорової капели. За спогадами солістів Є. Білецької та А. Кушнєрова "вистави та концерти колективу завжди проходили при переповнених залах" [19].

Композиторські пошуки Л. Усачова у 30-х рр. XX ст. увінчалися створенням ліричного циклу "12 місяців" для хору, соліста та симфонічного оркестру; поеми "Ой, гоп, не пила" на слова Т. Шевченка для хору, соліста та симфонічного оркестру; чисельної кількості хорових обробок українських, російських, грузинських, єврейських, татарських народних пісень та радянських патріотичних пісень; в цей період композитор розпочав робота над циклом романсів та хорових творів на слова Т. Шевченка (серед них "Заповіт" та "Ой гоп не пила" досить часто фігурують у довоєнних концертних програмах капели).

На святкування 10-річного ювілею капели у грудні 1938 р. були озвучені її творчі досягнення: "понад 800 концертів, які прослухало близько 2,5 мільйонів слухачів, величезний репертуар хорових творів, чотири опери. Через колектив пройшло 343 учасники" [4, 5]. Дані показники свідчать про активну творчу еволюцію колективу.

У хоровій капелі "Дніпрельстан" розпочинав свій творчий шлях видатний український композитор Георгій Майборода, співав ще зовсім юний Платон Майборода. О. Зінькевич, досліджуючи життя і творчість Г. Майбороди, щодо цього факту з біографії композитора наголошує: "Майборода – її активний учасник: співає в хорі (тенор), допомагає Усачову оркеструвати для інструментального ансамблю фрагменти опер, які своїми силами ставить капела ("Євгеній Онєгін" Чайковського, "Русалка" Даргомижського")" [3, 8].

Окрім братів Георгія та Платона Майбороди, ще ціла когорта співаків капели стали професійними музикантами: "Дбайливо виховував і пестував диригент Л. Усачов свої кадри: вивчав з ними нотну грамоту, техніку вокалу … багато колишніх учасників капели пішли вчитися в консерваторії, дехто став керувати хоровими гуртками, співати в професійних колективах. Гальчук, за професією коваль, співав у державній професійній заслуженій капелі "Думка". Стали артистами-професіоналами Шевченко, Єрмакова і багато ін." [8].

Враховуючи те, що слава про робітничу капелу вийшла за межі не тільки області, а й республіки, художня майстерність зросла до рівня професійної, Раднарком УРСР спеціальною постановою від 15 травня 1939 р. реорганізував робітничу капелу "Дніпрельстан" у Державну капелу, яка почала працювати під керівництвом обласного комітету у справах мистецтв. Так аматорський хор переріс у професійний, став одним з провідних хорових колективів Радянської України. Професіоналізм керівника гарантував достатній рівень виконавської майстерності колективу, втілення оригінальних ідей та якість інтерпретації. Цього ж року в новоутвореній Запорізькій області була створена філармонія. Капела "Дніпрельстан" на чолі з Л. Усачовим була переведена до її штату.

З початком Великої Вітчизняної війни майже весь чоловічий склад капели було мобілізовано. Тих, хто залишився, евакуювали на Урал в м. Чебаркуль Челябінської області. Там, до 1944 р. колектив існував як ансамбль пісні і танцю "Дніпрельстан" та упродовж усієї війни "обслуговував військові частини, заводи, госпіталі Уральського військового округу" [18, 1].

У 1944 р. колектив повернувся до Запоріжжя, де з кінця 1943 р. відновила свою діяльність обласна філармонія. За спогадами Л. Усачова "відновити хорову капелу "Дніпрельстан" у її довоєнному художньому стані й вигляді було неможливо через відсутність професійних співаків – тенорів та басів" [18, 2].

Станом на кінець 1944 – початок 1945 рр. у штаті ансамблю знаходилися художній керівник, хормейстер, балетмейстер, піаніст-концертмейстер, 2 баяністи-концертмейстери, 28 артистів хору, 10 танцюристів. Репетиції хору відбувалися щоденно, окрім неділі, з 15 до 20 години [14, 12]. Вже у квітні 1945 р., згідно зі звітом про творчу діяльність філармонії за І півріччя 1945 р., ансамбль пісні і танцю "Дніпрельстан" реорганізований в жіночий хор "Дніпрельстан" [12, 2]. У звіті також зазначається, що "з моменту створення, хором пророблений великий об'єм роботи. Успіхи колективу пояснюються невтомною працею художнього керівника ансамблю Л. Усачова. Після скорочення

балетного цеху ансамбль поїхав у гастрольну подорож по області: Пологи, Бердянськ, Орєхов, Мелітополь. Головним чином, філармонія ставить для себе завдання якомога ширше популяризувати хорове мистецтво, впроваджуючи його в широкі верстви сільського населення" [9, 17–18].

У річному звіті Запорізької обласної філармонії за І півріччя 1946 р. зазначається: "в даний момент хор нараховує до 190 творів. В репертуарі твори радянських композиторів, українські народні пісні, західноєвропейська, російська та українська класика. Колектив активно бере участь в лекціях-концертах, відкритих музичних концертах з симфонічним оркестром. На даний момент хор являє собою творчо зміцнілий колектив" [1, 3].

Опираючись на звітні документи філармонії, констатуємо, що у 1946–1947 рр. значно збільшилась кількість концертів капели "Дніпрельстан" у колгоспах і радгоспах області, тобто поширилась географія гастролей. Колектив бере активну участь у роботі музичного лекторію філармонії. Так, у 1946 та 1947 рр. капелою підготовлені лекції-концерти: "Пісні Радянських композиторів"; "Українська народна пісня"; "Камерний концерт для дітей"; присвячені життю і творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, П. Козицького, П. Демуцького, М. Глінки, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, В. Соловйова-Седого, Ф. Шуберта, Т. Шевченка.

У своїх спогадах Л. Усачов зазначав, що "незважаючи на свою художню якість та оригінальність, жіночий хор в своєму звучанні керівництво Запорізької області не влаштовував". Обласним відділом у справах мистецтв неодноразово ставилося завдання "реорганізувати жіночий хор "Дніпрельстан" як одиницю що не представляє художню цінність, та перетворити його в художньо повноцінну мішану хорову капелу" [16, 23]. Згідно зі звітними документами філармонії реорганізація капели відбувалася протягом усього 1947 р. На рубежі 1947–1948 рр. вона була завершена: "у штаті Державної обласної капели "Дніпрельстан" значилися художній керівник, хормейстер, 2 концертмейстери, 9 сопрано, 7 альтів, 7 тенорів, 9 басів, 1 інспектор [20, 21].

На початку 1948 р. капела продовжує активну концертну діяльність у регіоні, знайомлячи широке коло слухачів з творами українських та російських композиторів, західноєвропейської класики та народнопісенним репертуаром.

Географія концертів та гастролей колективу в регіоні упродовж 1944–1948 рр. є доволі широкою. Статистичний огляд програм концертів та репертуарних планів капели свідчить про широкі виконавські можливості керівника та хорового колективу. Вражає частота появи нових творів протягом усього періоду існування хору. Звітні документи філармонії свідчать, що упродовж 1944–1948 рр. хоровим колективом виконано близько 200 творів світової й національної класики, хорових обробок народнопісенної спадщини, репертуару, направленого на задоволення ідеологічних потреб радянської влади. Зазначимо, що значна частина репертуару капели, поданого у звітних документах філармонії, – це вокальні твори, які виконували солісти колективу.

Загалом післявоєнний репертуар капели був представлений творами: Ж. Бізе, Й. Гайдна, Ш. Гуно, В. Моцарта, Д. Россіні, Ф. Шуберта, Й. Штрауса, Р. Шумана, О. Аляб'єва, А. Аренського, М. Балакірєва, О. Бородіна, О. Варламова, М. Глінки, О. Гурільова, О. Даргомижського, В. Калініникова, М. Римського-Корсакова, П. Сарасате, А. Сєрова, В. Мельо, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, П. Демуцького, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, М. Вериківського, Г. Верьовки, В. Барвінського, О. Давиденка, К. Данькевича, М. Дремлюги, Л. Кауфмана, М. Колесси, П. Козицького, В. Косенка, М. Красєва, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, М. Радзієвського, Л. Ревуцького, Л. Усачова, А. Філіпенка, М. Чаплигіна, С. Чернецького, А. Штогаренка, Я. Яциневича, О. Александрова, Л. Бакалова, М. Блантера, М. Будашкіна, І. Дунаєвського, О. Єгорова, В. Захарова, М. Іорданського, Д. Кабалевського, С. Каца, Л. Кніппера, Г. Компанійця, В. Кручініна, К. Лістова, І. Любан, Ф. Маслова, В. Мураделі, Б. Мокроусова, А. Новікова, З. Остапенка, Ф. Павлова, З. Паліашвілі, А. Пахалова, В. Соловйова-Сєдого, С. Тулікова, С. Файнтуха, А. Хачатуряна, Т. Хреннікова.

Особливе місце в репертуарі хорової капели у післявоєнний період відводилося творам Л. Усачова. У 1945 р. Леоніда Антоновича прийняли до спілки композиторів СРСР, що безумовно спонукало його до активного композиторського пошуку. На авторських вечорах Л. Усачова, що періодично влаштовувалися філармонією протягом 1944–1948 рр., глядачі мали змогу прослухати хорові твори: "Ой стрічечка до стрічечки" (сл. Т. Шевченка), "Оновлення", "Шлях Перемоги", "Провожала мать сыночка", "Ой чи чуєш, Дніпре", "Умер поэт", "Тече вода в синє море", "Пісня полонянки", "Гарбуз білий качається", "Дощик", "Од Києва до Лубен", "Если будешь, милый, ранен на войне", "Гей, люди їдуть по ліщину", "Дорога", "Колискова" та ін; романси: "Вітер з гаєм розмовляє" (сл. Т.Шевченка), "Гусляр" (сл. М.Чаєва), "Із-за гаю сонце сходить" (сл. Т. Шевченка), "Умирающий гладиатор" (сл. М. Лермонтова); ліричний цикл "12 місяців" для хору, соліста та симфонічного оркестру (сл. О. Пушкіна); поему для хору "Русалка" (сл. Т. Шевченка); поему "Ой, гоп, не пила" для хору, соліста та симфонічного оркестру (сл. Т. Шевченка); фрагменти з опери-балету "Муха-цокотуха" (за

К. Чуковським); твори для симфонічного оркестру: "Транскрипції на теми українських народних пісень", "Сюїта на руські теми", "Героїчна балада".

У 1948 р. Л. Усачов залишає Запоріжжя та переїжджає жити до Дніпропетровська, де очолює хорову капелу "Зірка" обласної філармонії. Капела "Дніпрельстан" згідно з наказом виконкому Запорізької обласної ради депутатів трудящих від 28 квітня 1948 р. була розформована як нерентабельна.

Причини, що спонукали композитора до таких змін, стають зрозумілими після дослідження документів в партійних архівах Державного архіву Запорізької області. У листі від 6 січня 1946 р. заступника голови Комітету у справах мистецтв при РНК УРСР С. Ткаченка на адресу секретаря Запорізького обкому КП Л. Ключникова зазначалося: "Комітетом у справах мистецтв при РНК УРСР в квітні 1944 р. було надіслано на роботу до Запорізької обласної філармонії композитора Усачова Л.А., який є організатором та незмінним художнім керівником протягом 17 років хорової капели "Дніпрельстан". Запорізькі обласні організації обіцяли т. Усачову забезпечення житловими умовами, в яких він міг би нормально працювати, але, не дивлячись на те, що пройшло вже біля двох років, т. Усачов і досі не забезпечений житловою площею і знаходиться з сім'єю з п'яти чоловік у жахливих умовах, які призвели його до тяжкої хвороби.

Композитор Усачов є хоровим спеціалістом високої кваліфікації з високим виробничим стажем, якого Комітет у справах мистецтв може використати на будь-якій роботі в іншій області. Але, враховуючи те, що Запоріжжя є крупним промисловим центром з великими перспективами та чисельним населенням, яке необхідно виховувати на кращих зразках музичної культури мистецькими колективами високої художньої якості, вважаємо за необхідне закріпляти керівні творчі кадри за Запоріжжям, а не розгублювати їх.

Виходячи з усього вищезазначеного, Комітет при РНК УРСР просить Вас вжити заходів щодо забезпечення композитора Усачова нормальними житловими умовами, які б сприяли його творчій роботі" [7].

Зважаючи на те, що за два з лишком роки Л. Усачов переїхав жити і працювати до Дніпропетровська, припустимо, що належні умови для творчої роботи композитору так і не були створені.

Окрім керівництва філармонійною капелою, Дніпропетровський період життя Л. Усачова позначений активним композиторським пошуком та викладацькою роботою в музичному училищі. Разом з О. Соловйовим він стояв біля джерел виникнення Дніпропетровської композиторської організації, був редактором багатьох хорових творів самодіяльних композиторів Дніпропетровщини [6, 100–101]. На думку А. Щітової, "музика Л. Усачова і О. Соловйова знаходиться в річищі здобутків радянської і української музики 50–60-х років, свідчить про володіння діапазоном, гармонічною і тональною функціональністю, хоровою і пісенною фактурою і визначає подальші шляхи і устремління композиторів Дніпропетровщини" [21, 65].

Незважаючи на те, що Л. Усачов у 50–60-х рр. XX ст. жив й працював у Дніпропетровську, його творчість й надалі була опосередковано пов'язана з музичною культурою Запоріжжя. Так, у 1960 р. до декади української літератури і мистецтва, що проходила в Москві, запорізькі артисти підготували поему Л. Усачова "Моє Запоріжжя" на слова місцевого поета П. Ребра. Згодом співпраця двох митців увінчалась створенням таких хорових творів, як "Дума про Запорізьку Січ", "Любимый Днепрогэс" та багатьох інших. Композитор активно співпрацював з Запорізьким музично-драматичним театром ім. М. Щорса, створюючи музику до спектаклів.

Творчому спадку Л. Усачова притаманна жанрова різноманітність, в якій спостерігається тяжіння до спеціалізації – вокального та хорового жанру. Найбільш масштабні твори композитора – опера-балет "Муха-цокотуха"; для симфонічного оркестру – "Сюїта на руські теми", "Героїчна поема"; твори для хору та симфонічного оркестру – "Електросерце", "Моє Запоріжжя", "Дума про Запорізьку січ", "Ой, гоп, не пила", ліричний цикл "12 місяців", ораторія "За волю народную" та ін., з одного боку, є уособленням загально-класичних традицій XIX ст., з іншого – наділені індивідуальними стилістичними рисами, що склалися під впливом розвитку радянської культури першої половини XX ст.

У 30–60 рр. ім'я композитора і диригента Л. Усачова було відоме далеко за межами Запорізької та Дніпропетровської областей. На жаль, нині його творча спадщина, яка в свій час була доволі популярною, не виконується. За А. Щітовою, останній концерт, присвячений пам'яті Л. Усачова, відбувся 4 січня 1985 р. Творчий доробок композитора був частково загублений, частково зберігається у фондах Запорізького обласного краєзнавчого музею та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, у збірках радянських пісень.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що Л. Усачов був першим професійним композитором, творчість якого розгорнулася на теренах Запорізького краю і дала поштовх подальшому розвитку музичного професіоналізму в регіоні. Робота композитора з хоровою капелою "Дніпрельстан" свідчить

про його непересічний талант диригента-хормейстера і є помітним явищем в розвитку музичної культури Запорізького краю першої половини XX ст. Композиторська й диригентська творчість Л. Усачова яскраво вписуються в загальноукраїнський процес розвитку музичної культури 30–60-х рр. XX ст.

Література:

1. Державний архів Запорізької області, м. Запоріжжя (ДАЗО), Р-2322, оп. 1, спр. 23, арк. 1–18.
2. Звітно-творчий концерт Леоніда Антоновича Усачова : програма. – Запоріжжя : Комунар, 1946. – 4 с.
3. Зинькевич Е. Георгий Майборода / Е. Зинькевич. – К. : Музична Україна, 1983. – 71 с.
4. К 10-летию капеллы "Днiпрельстан" : буклет. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 1939. – 14 с.
5. Культробітник № 7. – Запоріжжя, квітень 1929. – С. 1.
6. Лисенко Я. О. Радянські просвітницькі технології 50–70-х рр. XX ст. в контексті українських культурних традицій (на матеріалі Дніпропетровщини) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства / Я. О. Лисенко ; Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2009. – С. 74–112.
7. ДАЗО, ФП-102, оп. 2, спр. 254, арк. 18.
8. Мільська А. Слава капели Дніпрельстан / А. Мільська // Запорізька правда. – Запоріжжя, 10.08.1969. – № 156 (13198). – С. 4.
9. ДАЗО, Р-2322, оп. 1, спр. 15, арк. 1–26.
10. Програма концерту до роковини хорової капели Дніпрельстан. – Запоріжжя, 19.01.1930. – 2 с.
11. Програма першого циклового концерту, присвяченого творчості Л. А. Усачова. – Запоріжжя, 1934. – 2 с.
12. Программа вечера, посвященного десятилетию хоровой капеллы "Днипрельстан" и двадцатилетию музыкально-творческой деятельности Л. А. Усачева. – Запорожье, 1939. – 4 с.
13. Запорізький обласний краєзнавчий музей, м. Запоріжжя (ЗОКМ), Д-236 (3), арк. 1–8.
14. ДАЗО, Р-2322, оп. 1, спр. 14, арк. 1–35.
15. ЗОКМ, Д-236 (4), арк. 1–4.
16. ДАЗО, Р-2518, оп. 1, спр. 7, арк. 1–31.
17. Трьохрічний шлях робітничої співочої капели "Дніпрельстан". – Запоріжжя : Пролетар Дніпробуду, 1931. – 8 с.
18. ЗОКМ, Д-10095, арк. 1–2.
19. Шевченко В. Сумна традиція / В. Шевченко // Земля і власність. – Запоріжжя, 01.03.2004 – С. 15.
20. ДАЗО, Р2322, оп. 1, спр. 46, арк. 1–21.
21. Щітова С. А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / С.А.Щітова ; Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – О., 2006. – 18 с.

УДК 7.032

Відьма Богдан Олександрович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЗМІСТУ І ФОРМИ У СКІФСЬКОМУ АНІМАЛІСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Стаття присвячена дослідженню залежності художньо-стилістичних особливостей скіфського анімалістичного мистецтва від його семантичного наповнення та функцій, які воно виконувало в громаді степових кочівників.

Ключові слова: *скіфський звіриний стиль, знакова система, стилістика, семантика, магічне значення.*

The article investigates dependence of artistic and stylistic features of Scythian animalistic art from its semantic content and functions which it is carried out in the community of nomads.

Keywords: *scythian animal style, sign system, stylistics, semantics, magical significance.*

Будь-якому мистецтву властивий зв'язок змісту і форми. Тому дослідниками вивчається як семантичний, так і художньо-стилістичний аспекти скіфського анімалістичного мистецтва. Скіфські майстри зображали у своїх творах порівняно невелику кількість зооморфних персонажів і для їх трактування використовували особливі прийоми: надання тварині певної пози, гіперболізація окремих частин тіла, демонстрація частини тіла замість повного зображення тварини та ін. Все це говорить

© Відьма Б. О., 2012

про те, що скіфські зображення були не просто декором, а несли на собі певне смислове навантаження. Д. С. Раєвський на основі своїх досліджень припустив, що скіфське анімалістичне мистецтво може бути системою зооморфних знаків, які служили для відтворення складної міфологічної моделі світу [4, 332]. В рамках даної концепції постала необхідність визначення співвідношення суто декоративної функції скіфського мистецтва та його функції як знакової системи, висвітлення особливостей взаємозв'язку семантики і стилістики образів, а отже і залежності трансформацій стилю в часі від змін у світоглядних позиціях скіфів. І хоча до досить однозначної і повної реконструкції скіфської моделі світу ще далеко, дослідники роблять певні висновки на основі доступних відомостей. Окрім Д. С. Раєвського, в цьому напрямку проводили дослідження Королькова, Цагараєв, Подольський, Кузьміна, так чи інакше дотикалися до цієї теми Челахсаев, Райс, Шер, Мелюкова та багато інших. Цієї проблематики стосується і дана стаття, однак основними її завданнями було висвітлити обумовленість стилістики скіфського анімалістичного мистецтва знаковою природою його образів та поєднанням в ньому комунікативної, магічної і декоративної функцій.

Племена, які кочували на території Великого Степу в скіфську епоху, залишили після себе художні вироби, оригінальність яких відзначають всі дослідники, що займалися їх вивченням. Стиль мистецтва цих кочових племен прийнято називати скіфським звіриним стилем, оскільки переважна більшість зображень в цьому мистецтві – анімалістичні образи. Основною особливістю скіфського мистецтва є його оригінальна стилістика та незвичайна художня виразність, завдяки яким твори скіфського звіриного стилю, зазвичай, легко розпізнати.

Перші твори скіфського анімалістичного мистецтва з'являються у VII столітті до н.е. При цьому, зображення тварин, що були розповсюджені на цих територіях раніше, значно відрізняються за своєю стилістикою від анімалістичних образів скіфського звіриного стилю [3, 100]. Це стало причиною відсутності згоди між вченими стосовно походження скіфського мистецтва, як і стосовно самого народу скіфів.

Поняття стилю включає в себе як стилістичні, так і семантичні особливості творів мистецтва. Семантика і стилістика в творі мистецтва взаємопов'язані. Єдність змісту і форми наділяють твір мистецтва виразністю.

Будь-яке зображення являє собою поєднання двох важливих складових – в ньому переплетені і злиті воєдино форма і зміст [6, 116], знак і значення, символ і його, схильний до трансформації, сенс.

Зміст і форма взаємообумовлені. Залежно від думок, які митець вкладає в зображення, він надає йому тих чи інших рис. Разом з тим, привнесені випадково деталі додають зображенню нове значення. На відміну від автора глядач розуміє зображене не так, сприймає сенс деформованим, а точніше – відтворює в процесі тлумачення знаків митця наближений, але інший зміст.

На ранніх етапах розвитку людського суспільства мистецтво було глибоко символічним і несло в собі відбитки космогонічних, міфологічних, магічних, соціальних уявлень і, крім художньо-естетичного, мало ще і конкретне практичне значення в житті народу. Зміст в такому мистецтві виступав на перший план і творив художню форму.

На даному етапі виділяють три основні концепції інтерпретації скіфського звіриного стилю: тотемістичну, магічну і міфологічну.

Тотемістична концепція тлумачить сцени скіфського мистецтва як відображення поклоніння предкам в образах тварин.

Магічна концепція пояснює зображення тварин або їх частин – очі, пазурі, лапи, розкриті пащі – на скіфських предметах прагненням наділити їх власників характеристиками цих тварин та магічними силами, які вони уособлюють. "Вони ніби посилювали бойові якості зброї та коня, надавали особливої сили, сміливості, влучності удару, швидкості воїнам-вершникам" [1, 54]. Магічні функції мистецтва скіфського звіриного стилю підтверджуються зображенням зооморфних мотивів на апотропеях.

Розповсюдженою в скіфському мистецтві є сцена роздирання хижаком травоїдної тварини, яка являє собою відображення основних космогонічних міфологем скіфської свідомості. Цій сцені найчастіше приписують магічне значення. Хижак був втіленням хтонічної деструктивної сили, а травоїдне створіння – символом життєвої сили. Сцена їх протистояння символізує зіткнення двох протилежних енергій, двох рівнів світу, які водночас і протистоять один одному, і являють собою одне нерозривне ціле, що дозволяло майстрові звіриного стилю іноді втілювати даний символ в образі однієї фантастичної тварини, в якій поєднувались деталі травоїдного і хижака. Зображення сцени роздирання на талісмані або зброї повинне було наповнювати власника предмету силою обох протилежних сфер світу.

Міфологічна концепція має останнім часом найбільшу вагу в скіфології та приймається більшістю дослідників і пояснює зооморфні сцени як вираження міфологічних уявлень скіфів. "Разом з тим, вона не виключає наявності магічного і тотемістичного значень подібних зображень. Що стосу-

ється тотемістичних уявлень, то вони є архетипічними для найдавнішої свідомості, а тому неминуче повинні були органічно увійти в міфологічні тексти і, відповідно, втілитися в образотворчому мистецтві" [2, 129–130].

У міфологічну концепцію вписуються і погляди Д. С. Раєвського про мистецтво скіфського звіриного стилю як "візуальний фольклор": "в основі цього мистецтва лежить обмежений набір образів, які співвідносяться з ключовими елементами міфологічної моделі світу, а його пам'ятки суть тексти, що втілюють ті ж самі структурні конфігурації, які в оповідальній скіфській міфології, в ритуалах, в соціальній і політичній організації скіфського суспільства та в інших сферах виражалися за допомогою інших кодів – предметними символами, богами пантеону, космічними категоріями і т. д. Іншими словами, скіфський звіриний стиль... є символічна знакова система, призначена для опису світобудови" – говорить він [4, 332].

Мистецтво скіфських кочівників має свої особливі риси. Для скіфського звіриного стилю характерні, по-перше, самостійні анімалістичні образи, що не утворюють сюжетних композицій. По-друге, зображенням тварин на скіфських творах мистецтва властива здатність до своєрідних "перетворень", коли зооморфна композиція представляє собою "орнамент", в якому частина тіла однієї тварини є одночасно частиною тіла іншої: "оленячий ріг виявляється головою хижого птаха, а голова копитної тварини при погляді під іншим кутом перетворюється на голову хижака" [4, 332].

Д. С. Раєвський зробив припущення, що такі особливості скіфського звіриного стилю можна порівняти з особливостями структури стародавніх індоіранських гімнів (відомо, що мова скіфів належала до індоіранської гілки індоєвропейської сім'ї мов), для яких теж характерні певні методи викладення міфологічної інформації, коли створюється своєрідний натяк, який відсилає до того чи іншого міфологічного сюжету. Наприклад, ім'я божества в тексті може не згадуватися, але на нього робиться натяк за допомогою перелічення його епітетів. Д. С. Раєвський, роблячи припущення про семантичну і структурну близькість мистецтва скіфів до творів індоіранської усної творчості, висловив думку, що зображення скіфського звіриного стилю є своєрідними знаками скіфських божеств, які символізують їх.

Окрім цього, естетичні принципи скіфського мистецтва складалися в особливому середовищі. Невід'ємною частиною життя скіфських кочових племен були військові конфлікти [3, 100–101]. Скіфи були, перш за все, воїнами. І війна, по-перше, накладала відбиток на думки і світосприйняття людей, що, в свою чергу, відбивалося на мистецтві, яке вони створювали. По-друге, значна частина творів мистецтва скіфського звіриного стилю була призначена для того, щоб бути спорядженням воїна і його бойового коня. Це мистецтво повинне було прикрашати скіфського воїна, звеличувати його і захищати (оскільки зображення звіриного стилю мали магічне значення).

Таким чином, мистецтво скіфського звіриного стилю було пов'язане з певною категорією речей, які використовувалися кочівниками у повсякденному житті, а тому воно пристосоване до форм цих речей. Мистецтво скіфів не є самостійним. Воно не являє собою "мистецтва заради мистецтва". Безперечно, образи скіфського звіриного стилю несли в собі самоцінне смислове навантаження, але воно виступає тільки в комплексі з функціональним призначенням скіфських творів.

Стилістичне оформлення творів скіфського анімалістичного мистецтва пройшло свій шлях розвитку від чітких узагальнених образів до значною мірою схематизованих "знакоподібних" зображень, які складаються на поверхні твору в своєрідний стилізований орнамент.

На ранніх етапах існування скіфського звіриного стилю (VII–VI століття до н.е.) виразність анімалістичних образів досягається за рахунок лаконічності та узагальнення. Особливо підкреслюються деталі тіла тварини, які вказують на її приналежність до певної частини тваринного світу: виділяються роги травоїдних, пазурі та ікла хижаків, дзьоби та крила птахів.

Цікавою особливістю є те, що акцентування деталей споріднює образи скіфського звіриного стилю зі словами (що знову вказує на їх знакову природу) в тому сенсі, що слово, коли воно називає якийсь об'єкт, зазвичай вказує на його основну рису – робить на ній акцент. І образи тварин в скіфському мистецтві утворені за таким же принципом – тварини на виробах скіфських майстрів часто мають яку-небудь особливо акцентовану деталь тіла. Творці звіриного стилю узагальнюють зображувану ними дійсність, виділяють основні найбільш значущі риси. Так, найважливішою ознакою оленя були великі роги, і в своєму творі скіфський майстер робить їх ще більшими – вони розлягаються на всю довжину тіла тварини; в образі хижака найбільш значущими деталями були гострі пазурі, ікла та пильні очі – і майстер спеціально виділяє ці частини тіла, зображаючи хижака. Зміст, який митець хоче передати своїм твором, визначає стилістичні особливості цього твору. Стилістика є знаком, через який глядач може осягнути зміст так, як слово служить для вираження того значення, яке за ним стоїть. І так само, як звучання слова визначається тим, що воно виражає, стилістика твору мистецтва залежить від сенсу, вкладеного в цей твір.

Своєю впізнаваністю скіфське мистецтво зобов'язане стильовій цілісності, утвореній певним набором художніх образів та особливими прийомами стилізації. "Стилістичні елементи скіфського звіриного стилю мають властивість інваріантності стосовно змісту образу, тобто вони не змінюються навіть у тих випадках, коли зображуються зовсім різні тварини. Саме за рахунок стійкої сукупності, а точніше, – системи образотворчих інваріантів формуються особливості стилю зображень даної культури" [6, 116].

У кінці VI – на початку V століття до н.е. в скіфському мистецтві звіриного стилю частини тіла зображених тварин додатково починають декоруватися звіриними мотивами: в якусь деталь тіла вписується деталь іншої тварини або, навіть, її ціла постать. Елементи, характерні для однієї або різних тварин часто перетворюються в єдиний мотив. "Так, в основу наверш мечів, що мають форму пазурів хижого птаха, вписувалися пташині очі. На бронзових бляхах із зображенням крилатого козла копита цієї тварини замінені пазурами птаха. На бронзовій блясі з кургану в с. Журівка лапа хижака служить постаментом для повної фігури лося. На другій блясі пантера стоїть на постаменті, що завершується пазурами хижого птаха" [3, 101].

Таким чином, образи втрачають чіткість і свою скульптурну виразність та поступово перетворюються на лінійно-площинну схему на поверхні художнього твору.

У IV–III століттях до н.е. мистецтво скіфського звіриного стилю починає послаблювати тісний зв'язок з суто військовим побутом. "Воно перестає бути домінуючим видом образотворчого мистецтва в середовищі військової аристократії. У той же час зростає популярність антропоморфних образів та сюжетів. Поширення отримують жанрові сцени, що могли бути пов'язані з героїчним епосом. Зростання соціальної стратифікації скіфського суспільства і посилення еллінізації скіфської аристократії привели до того, що в IV–III ст. до н.е. звіриний стиль перестав бути знаменням часу, зменшилося значення його релігійних функцій" [3, 104].

В III столітті до н.е. відбувається занепад і швидке зникнення скіфського звіриного стилю. "Можливо, воно було зумовлене низкою політичних потрясінь, пов'язаних з приходом сарматів, які могли перервати традиції розвитку скіфського мистецтва" [3, 104].

Незважаючи на те, що сучасному глядачеві відкрита лише незначна частина сенсу, вкладеного в твори скіфського анімалістичного мистецтва його творцями, скіфський звіриний стиль вважається одним з найяскравіших досягнень світового мистецтва. І хоча зооморфні образи скіфського мистецтва складали знакову систему, а отже, кожен образ був своєрідним знаком в зображальній мові скіфського звіриного стилю і його форма була обумовлена змістом, який його наповнював, мистецтво кочівників є довершеним в художньому плані. Форми тіла тварини та елементи його декору несли в собі приховані символічні тексти. А це, в свою чергу, було одним з чинників, які обумовлювали значний ступінь стилізації зображуваних тварин, що разом з використанням частини тіла замість зображення цілої тварини робило образи скіфського анімалістичного мистецтва подібними до знаків, але, одночасно, надавало їм особливої виразності.

Таким чином, набір образів певних тварин в скіфському анімалістичному мистецтві, стилістичні особливості їх зображення, вибір пози і місце тварини в композиції могли визначатися, в першу чергу, смисловою наповненістю зображуваної картини. Але, окрім цього, твори скіфського анімалістичного мистецтва були також і прикрасами, що безумовно привносило суто декоративні деталі у їх вигляд [5, 159–160].

Разом з тим, в мистецтві скіфського звіриного стилю завдяки його узагальнюючому характеру прочитуються символи, які надають йому загальнолюдського значення. Наприклад, сцена роздирання як символ єдності та боротьби протилежностей в природі, протистояння життя і смерті знаходить відклик у свідомості кожної людини. Незважаючи на свою функцію бути знаковою системою для передачі міфологічної інформації, скіфське анімалістичне мистецтво близьке кожному глядачеві на асоціативному рівні.

Отже, мистецтво скіфського звіриного стилю являє собою складне багатогранне явище, художньо-стилістичні особливості якого необхідно розглядати у взаємозв'язку з семантичною наповненістю і функціональним призначенням творів. Мистецтво скіфів є системою знаків, тобто своєрідною мовою для передачі міфологічної інформації і, разом з тим, засобом магічного впливу на світ, але одночасно виконує декоративну функцію і його стилістичні особливості обумовлюються усіма цими чинниками. До того ж, значний ступінь узагальнення, притаманний скіфському мистецтву дає змогу вбачати в ньому найбільш загальні символи, що наділяє його ще і загальнолюдським сенсом.

Література:

1. Ельницкий Л. А. Из истории древних культов / Советская археология. – 1960. – № 4. – С. 46–55.

2. Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии: Искусство племён Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.): Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб. : Петербургское Востоковедение. – 2006. – 272 с.

3. Мелюкова А. И. Скифское искусство звериного стиля / А. И. Мелюкова // Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. – М. : Наука, 1989. – С. 100–104.
4. Раевский Д. С. Мир скифской культуры / Д. С. Раевский. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 600 с.
5. Райс Т. Т. Скифы: строители степных пирамид / Т. Т. Райс ; пер. с англ. Л. А. Карповой. – М. : Центрполиграф, 2004. – 233 с.
6. Шер Я. А. Особенности раннего этапа скифо-сибирского звериного стиля / Я. А. Шер // Проблемы скифо-сибирского культурно-исторического единства. – Кемерово, 1979. – С. 116–120.

УДК 78.013

Зименко Андрій Ігорович,
старший викладач Чернігівського інституту
мистецтв та менеджменту культури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМИ СПІВВІДНОШЕННЯ КІЛЬКОСТІ ТА ЯКОСТІ В МУЗИЧНО-ФІЛОСОФСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Стаття розкриває коло актуальних філософських питань музичного мистецтва, пов'язаних із втіленням одвічних категорій кількості та якості. Ідея дослідження полягає у спробі логічного обґрунтування та визначення оптимальних пропорцій співвідношення кількісних та якісних чинників у різних видах музично-теоретичної та музично-практичної діяльності з метою забезпечення їх оптимального функціонування та подальшого розвитку.
Ключові слова: *кількість, якість, повторність, міра, логіка, пропорції, рівні, ефект.*

The article opens a complex of actual philosophical questions concerning music art, which are connected with incarnation of the eternal categories of quantity and quality. The idea of this investigation lies in the intention of logical explanation and determination of optimal proportions in relations between quantity and quality factors in different types of theoretical and practical music activity in order to provide their optimal functioning and further development.
Keywords: *quantity, quality, reiteration, measure, logic, proportions, levels, effect.*

Під музично-філософською діяльністю в контексті даного дослідження розуміється будь-який тип музичної діяльності, осмисленої філософськи. Спираючись на спільні для музичного мистецтва та філософії вищі логічні закономірності буття та мислення, музика та коло сфер діяльності, з нею пов'язаних, стають ефективнішими, збагачуючи одна одну, музичне мистецтво, та, одночасно, посилюючи впливовість та ефективність самої філософії. Відповідно, буде йтися про подібні закономірності та їх втілення на різних (за масштабом) рівнях аналізу симультанно в межах композиторської творчості, музикознавства, виконавства, а також педагогічної діяльності.

Все на світі, що існує, детермінується як таке, а не інше, завдяки пропорційним співвідношенням різних параметрів двох базових метакатегорій філософії: кількості та якості. Це стосується речей як матеріального, так і духовного світу. Не секрет, що кількість, за Гегелем, переходить у якість, під чим розуміється залежність на будь-якому рівні якісної характеристики об'єкта від кількості тих чи інших тотожних одиниць, що його насичують. Зі зміною кількості змінюється якість речей, а при перетині певної межі – сама річ. Отже, реципієнт, порівнюючи старе явище та нове, помічає різницю, а при поверненні до попередніх кількісно-якісних показників у межах конкретних явищ, впізнає старе і отримує можливість робити висновки, систематизувати та вимірювати процеси та явища по тих чи інших показниках, спираючись, при цьому, на те, що повертається, тобто, на вищий обумовлено необхідний філософський метапринцип повторності. Слід зазначити, що саме слово "повторення" передбачає втілення кількісного параметру, а оскільки розуміється природне повторення "деякого дещо" чи певних елементів такого "дещо" у "іншому дещо", за Гегелем [5, 144–153], то розглядання кількісного аспекту повторності неможливо собі уявити поза якісним, відносно якого діє кількісний, а категорія міри визначає їхні "відношення" та відповідність. За Гегелем, "…міра є насамперед власне безпосередня єдність якості та кількості як деяка звичайна визначена якість, але специфічна. Тим самим вона як визначеність кількості, що співвідноситься не з іншим, а з собою, є за своєю сутністю відношення. Тому вона, далі, містить в собі моменти як зняті і нероздільні; як це зав-

© Зименко А. І., 2012

жди буває в понятті, відмінність у мірі така, що кожний з її моментів власне є єдність якісного та кількісного. Ця, таким чином, реальна відмінність надає безліч відношень міри" [4, 181]. Отже, говорячи про особливості співвідношення кількісних та якісних параметрів в межах будь-яких явищ та процесів, неможливо не спиратися на метапринцип повторності та метакатегорію міри.

У музиці повторність (за сутністю) – це вищий музично-філософський метапринцип буття та мислення, що регулює на усіх рівнях часопросторові співвідношення старих та нових, сталих та змінних подій, явищ, елементів, мікроелементів, організовуючи форму та зміст композицій та самого мистецтва за законами логіки руху, який спирається на все, що повертається.

Міра ж в музиці (за сутністю) – вища музично-філософська метакатегорія, що означає органічну духовно-матеріальну єдність якісного та кількісного параметрів композицій, подій та їх елементів, мікроелементів, самого мистецтва, що вказує межу, за кількісним перетином якої слідує якісна перебудова того чи іншого процесу чи явища, а також ставлення до них зі сторони.

Феномени кількості та якості, відповідно, виступають ґрунтом будь-яких філософських міркувань, що виражалося у вченнях філософів усіх часів (щоправда, відношення мислителів до них як до опори для розробки концепцій відрізнялося в залежності від специфіки інтенцій певних часових періодів, або від особливостей світогляду самих філософів). Сучасний російський вчений Ю. Дмітрієв, спробувавши систематизувати такі відношення, підкреслив особливу заслугу Гегеля, який довів, що ці дві категорії слід закладати в основу досліджень не сепаративно, а інтегративно одна до одної, адже одна існує завдяки іншій, що виражається мірою. Проблема останньої, будучи зачепленою, скажімо, Піфагором та Аристотелем, та чітко сформульована Гегелем, потребує глибокого феноменологічного вивчення в межах філософії.

Аналогічну ситуацію спостерігатимемо і з музичним мистецтвом. Важко не знайти перманентного апелювання до категорій кількості та якості в межах музикознавчих праць – зокрема, Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, І. Котляревського, методико-педагогічних розробок О. Тихонової, О. Берак, М. Карасьової, Я. Мільштейна, соціально-психологічної фундаментальної праці Д. Майерса тощо. У таких працях часто підкреслюється залежність однієї категорії від іншої та важливість впливу цих відношень як на особливості драматургії композицій та їх сприйняття, так і на подальший шлях розвитку всього, що має відношення до музики, чим підкреслюється актуальність подібних проблем. При цьому, останні можуть знаходити своє як етичне, так і техніко-композиційне, як інтерпретаційне, так і методико-педагогічне та інші розуміння. Наукова ж новизна даного дослідження криється в наданні окремої уваги кількісно-якісним співвідношенням в музиці симультанно з різних ракурсів через взаємодію філософського метапринципу повторності та метакатегорії міри.

Метою даної публікації є доведення необхідності комплексного багатоаспектного розуміння проблем повторності та міри як виражальних засад кількісно-якісних співвідношень у всіх типах музичної діяльності та ставлення до них як до безумовних апріорних основ такої діяльності. Звичайно, це є можливим за умови виконання таких задач:

1) розглянути повторність як необхідну передумову міри і навпаки;

2) диференціювати рівні повторності та міри за масштабом аналізу;

3) визначити філософсько-естетичні, морально-етичні, техніко-композиційні, драматургічні, психологічні та інші наслідки дотримання та недотримання кількісно-якісних пропорцій в музично-практичній та музично-теоретичній, а також у дидактичній діяльності.

Незалежно від сфери діяльності, якою та чи інша особистість займається, у ході аналізу та створення різних явищ дійсності в їх сукупності відбувається свідомо-підсвідома, раціонально-інтуїтивна опора людини на дещо стійке, по відношенню до чого оцінюються ті чи інші події/моменти, зміни. Нестійке завжди співвідноситься зі стійким, постійне – з непостійним, загальне – з приватним. На варіантності та інваріантності кількісно-якісних поєднань різностей (у будь-якій сфері та на будь-якому рівні розгляду) будується оцінювання ситуації. Людині надається право вибору між протилежними шляхами та вчинками, оскільки в житті вона зіштовхується з протилежностями. На ґрунті очікування сталого (тобто, його повернення) творець та реципієнт, викладач та учень, музикознавець та читач мають можливість оцінювати ті чи інші події, явища, факти та приймати за орієнтир те, що є постійним та істинним. Якщо керуватися, скажімо, кантівською концепцією, то за істинне приймається добро, а отже, саме його повернення людина очікуватиме та прагнутиме повертати його у своїх вчинках знов і знов, пам'ятаючи про те, що існує і його антипод, який за певних умов може також повертатись. Тобто, добро, на вищому рівні, має можливість стати вищою мірою та бути оціненим як таке лише у досвіді, співставляючись з його протилежністю та повертаючись вже в новій якості. Таким чином, на прикладі феномена добра та трьохетапного процесу його усвідомлення, можна свідчити, що основою істинної міри є повторність. В основі такої повторності закладена вища

трьохетапність (тріадичне начало), що ретельно на різних рівнях (за масштабом аналізу) вивчається сучасними представниками філософської науки – вченими Російської академії трінітаризму: А. Овсейцевим, Б. Раушенбахом, Г. Гадамером, Р. Баранцевим та іншими [2]. Вже на рівні мікроподій тріада виступає найменшою ланкою метапринципу повторності, а кожний етап такої тріади самовизначається у співвідношенні з іншими етапами, та, відповідно, найбільшу силу має той етап, який повернувся, повторився, тобто на який ми очікували. Він потенційно є мірою для подальшого розвитку подій. На ефект повторення звертав особливу увагу Д. Майєрс [6, 500], оскільки від кількості повторень тотожного залежить якість явищ. Причому, за перетином кількісної межі (тобто за порушенням пропорцій сталого та змінного), ефект може бути протилежним. Таким чином укладаються форми явищ, що виражають їх зміст. І відбувається це на будь-якому рівні розгляду явищ та на прикладі явищ та процесів будь-якого масштабу в усіх типах музичної діяльності.

У дидактиці весь процес викладання-навчання базується на відчутті викладачем подібних пропорцій сталого та нового: недостатня кількість повторень важливого матеріалу призводить на практиці до незасвоєння його учнем, а надмірна кількість повторень такого матеріалу – до втрачання уваги та інтересу. Композитору, інтерпретатору, реципієнту також необхідна опора на міру, аби мати можливість оцінювання композицій та їх елементів, хоча у кожному випадку пропорції співвідношення кількості та якості будуть різними, в залежності від специфіки конкретного процесу. Наприклад, у виконавстві велика кількість повторів певних музичних фрагментів або цілих творів є необхідною умовою будь-якої репетиції та запорукою впевненого виконання на концерті, але для концертного виконання аналогічна ситуація є абсурдною, оскільки чисельні повернення до програвань матеріалу вже зробили свою справу задля успішного (але єдиного) виконання на публіці. В той же час, якщо йдеться, скажімо, про викладання музично-теоретичних дисциплін, то тут процес є схожим на процес репетиції. Так, на уроках сольфеджіо кожне нове програвання диктанту вносить додатковий параметр щодо вдалого запам’ятовування, тренує пам’ять учнів, їх ритмічний, ладовий, інтонаційний, формотворчий досвід при написанні нових диктантів та взагалі при записі музики. "Якщо у дитини є досвід запису знайомої музики, вона швидше здатна осмислити форму…" [3, 39]. На заняттях з музичної літератури також все залежить від форми роботи та поставленої мети. Якщо це ефективний цілісний аналіз твору, то, як вважає О. Тихонова, рекомендована "кількість програвань – три" [9, 31]: тобто, це та оптимальна кількісна межа, при якій процес аналізу буде змістовним, цікавим, достатньо глибоким, і водночас, не встигне набриднути учням (але при цьому, до їхньої свідомості та підсвідомості закладатиметься трінітарність підходу до аналізу будь-яких композицій за принципом: "початок – розвиток – завершення").

Б. Асаф’єв, Є. Назайкінський, В. Бобровський, І. Котляревський акцентували увагу читача саме на тріадичності основи побудови музичних композицій. Це також підкреслює, що тріада виступає основою повторності, повторність постає основою міри, а отже і руху на ґрунті перманентних співвідношень кількості та якості, а рух є основою життя. Такою "основою основ" у вищезгаданих музикознавців виступає тріада "i:m:t" [1, 84], яка виконує не лише колосальну формотворчу функцію, але й низку інших функцій – це стає очевидним при оперуванні конкретними музичними засобами, що включає звуковий (просторовий), метро-ритмічний (часовий) та інші параметри, що формують рух в музичному просторі та часі: це може бути образно-семантична, психологічна, фізіологічна, логічна, асоціативна та інші функції. Все, що відбувається в музичному світі, так само як і у світі взагалі, базується на трьох "китах", які Є. Назайкінський охарактеризував у вигляді наступної тріади: "етос – пафос – логос" ("простір – рух – час") [8, 50], де простір та час постають двома мірами логічного руху думки (в т.ч. й музичної), заснованими на перманентному поверненні їх рівних одиниць (або мір). Подібну сторону музично-філософського відношення до дійсності слід назвати як "повторність у мірі", оскільки людина вимірює тими критеріями, які повертаються частіше. Ми, таким чином, підійшли до важливих питань: що, та в яких випадках, повертається частіше, і що – рідше; що може виступати мірою повторності в кількісному та якісному аспектах та чи єдина ця міра для усіх сфер діяльності людини (зокрема – музичної)?

На подібні запитання можна надати наступну відповідь: все залежить від масштабу, від глобальності та специфіки проблеми. Якщо вести мову про людство в цілому, то міра має бути одна: це абсолют у всьому, включаючи саме мистецтво. На більш конкретних рівнях проблем мір існуватиме, відповідно, набагато більше. Подібні відношення, що спираються на кількісно-якісні (отже – мірні) параметри феномена повторності як основи життя (в т.ч. і музичного), можна охарактеризувати як "міра у повторності". Цікавим є те, що чим конкретнішим є рівень аналізу явищ та їх масштабів, тим сильнішим буде значення суб’єктивного фактору та навпаки. Божественна міра моделюється на дрібніших рівнях діячем доволі конкретними засобами виразності, щоправда, у їх ретельно продуманій логічно та

відчутій інтуїтивно сукупності. Завдяки втіленням її законів композиції несуть ту основну функцію, яку має нести само мистецтво – це рух до Прекрасного. На рівні конкретних музичних творів та на рівнях їх деталізації, відповідно, важливим є усвідомлення сталості одвічних божественних законів: золотий перетин у часі (формі) та просторі (гармонії), досконаліть, консонантність, порядок, тріадичність руху, симетрія, ритм, гармонія, міра у просторі та часі. В дидактичній практиці відчуття Прекрасного, відповідно, має закладатися не лише констатуванням необхідності приходу до нього, але й чітким поясненням втілення тієї низки одвічних законів, що є запорукою досягнення такого результату.

Міра істинна протиставляється безмір'ю та хаосу (як антиподу) за рахунок постійного інтуїтивного бажання її повернути. Кількість повернених відношень істинної міри за будь-яких обставин, в такому випадку, перевищуватиме кількість небажаних повернень, як це зазвичай може відбуватися за причиною викривлення істини некоректно та неадекватно підібраними комплексами тих чи інших виражальних засобів.

Загалом, можна визначити до п'яти основних рівнів подібних відношень: супермакрорівень (глобальний), макрорівень (рівень цілісного явища), номінальний рівень (структурно-елементарний), мікрорівень (мікроелементарний) та супермікрорівень (деталізаційно-мікроелементарний).

На супермакрорівні, за логікою, мірою виступає те, що апріорно, істинно, додосвідно. Безумовно, якщо мова йде про повернення "дещо" після "дещо іншого", то це означає появу в новій якості усвідомлення необхідного чогось, тобто того, що виникло до появи чогось іще. І чим частіше повертається сама міра (одна з мір, чи декілька мір), тим міцніше вона затвердиться у суспільстві, в т.ч. і в музичному. Разом з тим, враховуючи те, що міра, якій також не є чужими кількісно-якісні закономірності, сама підлягає вимірюванню, то діячам недоцільно, таким чином, забувати про міру повернень міри (міру міри), але в міру, задля недопущення кількісного домінування відхилень від міри та переходу до якості безмір'я. Так, в мінімалізмі надмірна кількість однакових тактів перевела повторність у статус "безтактного". Тобто, етичний (власне мірний) фактор має величезне значення при відборі засобів мірно-повторних відношень, а розпочинати проводити відповідні реформи, за вищезазначених причин, найбільш показовим буде саме з музики.

На даному рівні в музичному мистецтві (та й в мистецтві взагалі) мірою може виступати, наприклад, стиль. Звичайно, що вже на уроках сольфеджіо та музичної літератури саме на таку міру доцільно перманентно повертати увагу учнів – майбутніх музикантів, композиторів, критиків, або просто слухачів. Стиль як міра диктує на нижчих рівнях інтерпретатору, зокрема, і допустимі агогічні, артикуляційні, динамічні кількісні межі, не виходячи за котрі не змінюватиметься стильова якість композицій. Усі без виключення засоби мають потенційну можливість бути впізнаними, повертаючись в нових кількісно-якісних співвідношеннях один щодо одного, в інтегрованому музично-філософському стилі, при цьому, повертаючи, і, т.ч., стверджуючи вищу повторність у мірі гармонічних відношень всього зі всім у свідомості через підсвідомість людей.

На макрорівні мірами можуть симультанно служити форма, час (темп), простір (об'єм), лад, тональність (або модальність) та ін. Повторюватися у якості мір, відповідно, можуть раніше згадані закономірності, що мають істинно космічний, навіть божественний генезис, причому, втілюватися в такому випадку вони мають не сепаративно (інакше не буде досягнуто комплексного ефекту), а інтегровано, навіть ізоморфно. На цьому рівні особливо важливе значення для забезпечення цілісності ідеї композиції має опора на усвідомлення тріадичності та пропорцій золотого перетину в її структурі та драматургії.

Як показує композиторська, виконавська та дидактична практика, на номінальному рівні особливе значення має відчуття міри при повтореннях (їхньої тривалості) певних комплексів музичних подій, частоті їх повернень. Особливо це стосується гармонії та ритму. Тут доцільно пригадати поняття "міра міри" (тобто міра відхилень від міри та міра дотримання міри). Так, навіть божественні за природою досконалі консонанси, зокрема, квінти, будучи застосованими в однаковому просторовому розташуванні (звуковисотно в тому числі), особливо при розстановці в однакові одиниці часу, по закінченню певного терміну, починають банально набридати реципієнтам, а пізніше – дратувати, і згодом вводити їх навіть до "наркотичного" стану (що можна спостерігати в певних прикладах мінімалістичної музики), що аж ніяк не призведе до об'єднання суспільства музичними засобами, так як далеко не всі його представники підтримують подібні стильові інтенції. Інша справа, що контраст між моментами старого та нового (на цьому рівні особливо) в такому випадку буде також мірним, тобто, на засадах введення елементу руху, який би одухотворяв форму, але не порушував би оптимально створену атмосферу композиції. В такому випадку проявлятиметься, знов-таки, дотримання міри у повторності, що особливо важливим є для навчального процесу (щодо збереження інтересу до розучування фрагментів творів, тем тощо).

Мікрорівень за сутністю здатен допомогти автору контролювати ту межу, за якою кількість певних повторених мікромотивів та окремих звуків або гармонічних інтервалів чи акордів позначиться на якості всієї композиції. Кожен мотив, кожен звук може виступати мірою, що аж ніяк не обмежується ними. У виконавському мистецтві так само кожен звук є важливою подією, яка є активним учасником процесу виконання. "Звук, – записує Шопен, – це невизначене (безмежне) слово людини…, тобто дещо таке, що виражає найінтимнішу та найглибшу сутність людини" [7, 15]. Виконавець на цьому рівні аналізу здатен визначати еталони (тобто опорні звуки чи звукокомплекси, що найчастіше повертаються), навколо яких інтерпретаційно оформлюватимуться тріадні за сутністю мікромотиви, які, в свою чергу, часто виступають ритмо-інтонаційними формулами, в межах яких закладено виражальна база творів. В навчальному процесі мікрорівень допомагає при написанні диктантів на уроках сольфеджіо, при аналізі поліфонічних творів, а також творів композиторів ХХ століття.

Найдрібніший, найскладніший для дидактики, супермікрорівень, допомагає композиторам найретельнішим чином відбирати та повертати в музичній тканині потрібні кількісно-якісні відношення мікроелементів. Спираючись на глобальну божественну міру (абсолют), ці відношення відповідатимуть божественним параметрам, істинному та одвічному. В цьому випадку відбуватиметься апелювання до вчення Піфагора, до музики Середньовіччя та Відродження, класицизму, частково – раннього та середнього романтизму, імпресіонізму, мінімалізму, аби раціонально-інтуїтивно відібрати в потрібній кількості саме ті мікроелементи та відношення мікроелементів, які б відповідали конкретним актуальним музично-філософським якісним задачам, що виникають з урахуванням досвіду попередніх генерацій композиторів та філософів, виконавців, критиків та викладачів. На цьому рівні кожен штрих (як подих), мелодичний інтервал, динамічний нюанс, та, скажімо, фонізм, за певних обставин може вважатися за одну з мір твору (творів) чи навіть стилю та враховуватися при повтореннях на композиційному та інтерпретаційному етапах праці з творами.

Таким чином, через вищий філософський метапринцип повторності та через метакатегорію міри можливо переглянути усю систему відношень "людина – музичне мистецтво – світ". Дослідження показало, що в будь-якому виді музичної діяльності дієвими є філософські закономірності кількісно-якісних співвідношень, а дотримання чи недотримання тих чи інших кількісних пропорцій на тому чи іншому рівні аналізу композицій та процесів музичного мистецтва відповідно формуватимуть якісні характеристики явищ та процесів. Повторність та міра при цьому матимуть безліч іпостасей та рівнів втілення, виступаючи, таким чином, універсальними та невід'ємними феноменами-запоруками гармонічного буття та розвитку всесвіту, людства, мистецтва, та підкреслюючи, відповідно, необхідність об'єднання та систематизації базових принципів їх існування. Певна річ, що феномени повторності та міри як універсальні невід'ємні основи кількісно-якісних співвідношень, потребують ретельного вивчення.

Згідно з усім вищезазначеним, саме завдяки повторності та мірі (як і усій сукупності міжподійних відношень, пов'язаних з ними) можна сміливо розглядати поняття як принципи та категорії, а засоби музичної виразності – у якості засобів музично-філософського осмислення, направленого на досягнення істини, порядку та блага.

Література:

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1–2 [2-е изд.] / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.

2. Баранцев Р. Г. Возрождение тринитарного сознания в современной России [Электронный ресурс] / Р. Г. Баранцев. – Режим доступа : www.trinitas.ru/rus/doc/0016/.../00160088.htm

3. Берак О. Л. Как преподавать сольфеджио в XXI веке / О. Л. Берак, М. В. Карасёва. – М. : Классика-XXI, 2006. – 224 с.

4. Гегель Г. Наука Логики / Г. Гегель. – СПб., 1997. – 436 с.

5. Дмитриев Ю. Я. Категории качества, количества и меры в историко-философском процессе. Генезис. Закономерности развития. Функции / Ю. Я. Дмитриев. – М., 1995. – 159 с.

6. Майерс Д. Социальная психология / Д. Майерс. – СПб. : Питер, 2007. – 794 с.

7. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1966. – 120 с.

8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

9. Тихонова А. И. Как преподавать музыкальную литературу / А. И. Тихонова. – М. : Классика-XXI, 2007. – 172 с.

УДК 75.071.1 (477.87) "19"

Кравець Марта Ростиславівна,
аспірантка Львівської Національної
академії мистецтв

ЖИВОПИС ОЛЕКСИ ДРУЧЕНКА

Стаття присвячена творчості О. Друченка. Вперше введено до наукового мистецтвознавчого обігу велику кількість (близько 90) незнаних досі малярських творів О. Друченка, що зберігаються у приватних колекціях, музейних збірках Львова, Києва і багатьох інших міст.

Ключові слова: *О. Друченко, мистецька школа, пленерне малярство, космацький пейзаж, автопортрет, натюрморт, екслібрис, приватні колекції.*

This paper is devoted to creative student of A. Nowakowski A. Druchenko. The author was able to collect and put into the science art criticism a circulation of large number (about 90) of O. Druchenko,which were unknown and scattered in private collections and museum collections in Lviv, Kyiv and other cities.

Keywords: *O. Druchenko, artistic school, outdoor painting, Kosmatsky landscape, portrait, still life, bookplate, private collection.*

Творчість художника Олекси Друченка недостатньо висвітлена в українській мистецтвознавчій літературі. Немало спричинилась до цього драматична доля митця, брутально зруйнована тоталітарним режимом ще у період його молодого творчого злету. Після відбуття незаслуженого покарання у сталінських "будбатальйонах" на Уралі, він упродовж довгих років був негласно ігнорований офіційною радянською критикою. Через переслідування та дещо замкнутий характер твори художника лише зрідка експонувались на збірних виставках у Львові та Києві у 1964 та 1978 рр. О. Друченко не був прийнятий у члени Спілки художників, його ім'я не згадується у "Словнику художників України" (Київ, 1972).

Мета статті – відкрити в образотворчому мистецтві Галичини та всієї України феномен невідомої творчої особистості О. Друченка, життя якого і мистецький доробок влився істотним штрихом в історію мистецтва Львова XX ст.

Творчість О. Друченка можна умовно періодизувати та виділити такі етапи її еволюції:

1. Роки творчого формування – навчання у школі О. Новаківського (1927–1929), в Інституті пластичного мистецтва (1935–1937), у Варшавській Академії мистецтв (1938–1939).

2. Львівський період. Поїздки до Космача.

3. Пізня творчість.

У суспільній свідомості заснування у Львові школи Олекси Новаківського сприймається як вияв загальної боротьби за національну освіту та культурну гідність українського народу. "Власне, о то й ходить, щоби в Галицькій Україні дати опір польській культурі, яка впроваджується в наше життя пляново", – писав Павло Ковжун у 1922 р.

Мистецька школа О. Новаківського (1923–1935) започаткувала в Галичині надзвичайно важливий аспект національної художньої освіти. Це перший навчальний мистецький заклад, заходами якого розпочато добу національного художнього шкільництва на Західній Україні. Відомий художник Степан Луцик у своїй праці зауважив: "Найбільшою мрією для Олекси Новаківського було створити у Львові українську мистецьку школу, що виховувала би нові кадри молодих митців в питомім національнім дусі та протиставилася впливам чужих мистецьких центрів, як Варшава, Краків, Прага, Петербург.

Бо дуже залежало йому на майбутньому українського мистецтва, так що не звертав уваги на власні злидні, але, задивлений у ясну ціль своєї праці, вів за собою молодих, що так як він, хотіли віддати всі свої сили розбудові національної культури. Це був справжній творчий ентузіазм" [6, 3].

Загальне число учнів, які навчалися в мистецькій школі О. Новаківського, становило понад 100 осіб (Г. Смольський у своєму спогаді подає 60 осіб, а в дослідженнях Любові Волошин та у музейній картотеці школи в ХММ О. Новаківського кількість учнів нараховує вже понад 100). Серед найбільш активних слід зазначити таких, як Ольга Плешкан, Стефанія Гебус, Дмитро Дунаєвський, Михайло Драган, Григорій Смольський, Марія Гординська, Ольга Маринюк, Ольга Лук'янович, Андрій Коверко, Ольга Бабяк, Іван Старчук, Володимир Сениця, Ярослав Яремчук, Маланій Гарах, Юрій Дричик, Богдан Бобинський. Серед них було двоє євреїв та одна полька.

© Кравець М. Р., 2012

За словами Г. Смольського, бажанням О. Новаківського було прищепити своїм учням класичні здорові основи малярства, які перевірені століттями. З цією метою, крім звичайної коректи рисунків, що проходила у школі практично кожного дня, учитель показував репродукції відомих майстрів доби Відродження, а також сам рисував, давав приклади та пояснював, як треба малювати. Модель повинна добре бути вирішеною в рисунку, і одним з найважливіших завдань було підкреслення властивого призначення людини – "ходити по землі та працювати, а не літати в повітрі" – Г. Смольський [17, 194–195]. Окрім цих "правил рисунка", вказувалось і на побудову людського тіла у порівнянні з тілом плазунів, птахів та звірів. Наголошувалось і те, що тіло побудоване гармонійно та симетрично і в будь-якій позиції зберігає ці якості та рівновагу. О. Новаківський учив: "Шість літ рисуйте. Як опануєте рисунок, кольор сам прийде. Зможете експериментувати як кубісти, формісти чи футуристи. Боже борони зачинати з того, на чому вони кінчають". Це передовсім стосувалось таких учнів, як В. Гаврилюк, С. Гординський, В. Ласовський, які пильно придивлялися до напрямку французького авангарду. "Праця, праця та ще раз праця. Глибока і довга, а передовсім щира: не для ефекту, блиску чи передчасного виступу-успіху. Тихо, без шуму і крику потрібно працювати". Ось про що великою мірою систематично доводилось чути учням школи від свого наставника.

Отже, О. Друченко навчався у мистецькій школі, завданням якої було формувати молоді національні кадри на ґрунті вітчизняної духовної культури та художніх традицій; остаточною метою педагогічного процесу в школі стало формування художніх кадрів, спроможних творити самобутнє національне обличчя українського мистецтва та водночас підняти його до рівня світового художнього процесу, утверджуючи міжнародне визнання та культурну значущість. Митець опановував тут форму, міцний реалістичний рисунок, що не лише забезпечувало його професіоналізм, але й давало міцний ґрунт для подальших індивідуальних пошуків у сфері художньої форми. Звідси, основне місце у навчальному процесі школи належало лекціям, рисунку з живої натури та гіпсів, які проходили щоденно. Загалом навчання О. Друченка у цій мистецькій школі проводилось практично індивідуально з викладачем за такою складеною системою, коли вчитель вносив свої корективи окремо кожному учневі та робив відповідні вказівки. Учень навчався на власній практиці, а вчитель, вказуючи правильний шлях, доводив його працю до мистецького завершення [9, 33–34].

Уродженець волинського містечка Дубно, О. Друченко малюванням захопився ще змалку. Художник творив національне обличчя українського мистецтва та водночас намагався підняти його до рівня світового художнього процесу, утверджуючи міжнародне визнання та культурну значущість. Митець опанував форму, міцний реалістичний рисунок, що не лише забезпечувало його професіоналізм, але й давало міцний ґрунт для подальших індивідуальних пошуків у сфері художньої форм.

У рідному місті Дубно майбутній майстер пензля здобув свою початкову освіту. Тут він навчався в церковно-приходській школі в дяка, де закінчив чотири класи. Згодом О. Друченко їде до Почаєва, щоб тут в іконописній майстерні набути основ малярського мистецтва.

Влітку 1927 р. з рекомендаційним листом він їде до Львова на навчання до професора Олекси Новаківського. Через своє фінансове становище О. Друченко був змушений певний час мешкати у свого вчителя. Таким чином, молодий художник мав змогу і краще пізнати О. Новаківського, манеру його малярства, експресивні та барвисті по колориту живописні твори.

1927 р. О. Друченко разом зі всіма учнями школи виїздить на пленерні вакації до села Космача. Учні школи були в захопленні від літніх вакаційних виїздів на пленер у Карпати. Із щирою вдячністю за таку можливість вони неодноразово звертались до мецената їхньої школи А. Шептицького із вдячним листом. В одному із них, який був написаний 4 липня 1927 р. у Космачі С. Луциком та Г. Смольським і яким вони звернулись до А. Шептицького від імені всіх учнів школи, читаємо такі рядки: "Вашій Ексцеленції складаємо щиру сердечну подяку, що дали нам змогу виїхати в Космач, тут попрацювати і поправити здоров'я".

Захоплюючі монументальні краєвиди Гуцульщини, колоритне вбрання її мешканців назавжди заполонили митця. О. Друченко знову і знову повертався впродовж наступних років у цю місцевість мальовничих Карпат, адже тема карпатського краєвиду стала провідною в його творчості. Свої враження від літніх виїздів на пленер художник втілив у пейзажних творах, які експонувались на 3-й виставці учнів школи 1929 р. у Львові в Академічному домі. Тут виставлялись твори Володимира Грищенка, Степана Луцика, Ольги Плешкан, Марії Карп'юк, Олекси Друченка, Антона Малюци, Стефи Гебус. Авторитетний мистецтвознавець того часу М. Драган зауважує, що Олекса Друченко вперше бере участь на виставці школи О. Новаківського: "...його рисунки із студії з майстерні свідчать, що в нього є потенції, із яких дуже скоро може вирости здібний артист". Тодішня критика відзначає гостроту ліній прецизійного рисунка О. Друченка. Відомо, що збереглись два автопортрети митця з часу його навчання у школі О. Новаківського. Один з них – "Автопортрет" (1928 р., олія, фа-

нера, 20,5х14) – знаходиться сьогодні у приватній колекції в Києві, а другий "Автопортрет" (1927 р.) – у колекції Петра Лисого у Львові [6, 11].

Найбільш ранній малярський твір О. Друченка, який вдалося нам віднайти – це портрет матері художника Олени, який зберігається у приватній збірці. Створений цей портрет 1930 р. У цьому творі митець на сіро-зеленому фоні передає нам погрудний образ літньої жінки, яка повернена дещо вліво. У такому ракурсі можна цілісно побачити врівноважений вираз її обличчя – спокійний погляд, спрямований у далечінь, великі темні очі, в яких можна прочитати досвід прожитих років, випромінюють материнське тепло, що зігрівало десятьох дітей, широкі чорні брови, тонкі вуста. Овальна форма обличчя, що вирішене у теплих, світлих кольорах з блідо-жовтими акцентами на щоках, підкреслюється округлим підборіддям, що передано завдяки плавній лінії. З-під чорної хустки, декорованої лише по каймі дрібними зелено-жовтими квітковими мотивами, проглядає темне волосся. В цілому портрет побудований на контрасті – переважають холодні тони темного сіро-коричневого та зеленого кольорів, які поєднуються із змішаними теплими світло-жовтими та рожевими барвами.

Якщо на початку ХХ ст. провідна роль у підготовці молодих художників з Галичини належала Краківській Академії, то приблизно від 30-х рр. велика кількість молоді із Західної України навчається у Варшавській Академії мистецтв. Її професійна підготовка базувалася на міцному рисунку, чіткому колориті та композиційному вирішенні. Вже після закінчення студій ужиткового мистецтва у Львові О. Друченко їде на навчання до Варшавської Академії мистецтв (1938–1939). Тут він навчається протягом двох семестрів на відділі живопису в професора Ф. Коварського. До Варшави Ф. Коварський приїжджає із Кракова у 1930 р. У Варшавській Академії мистецтв він очолює кафедру станкового малярства і засновує групу "Одноріг". Як викладач, а також як і професор Ф. Коварський був дуже ліберальним. Він не накидав власного стилю своїм учням, а давав їм можливість вільно творити та мислити самостійно. Професор Ф. Коварський мав нахил до монументального трактування форми, мав добрий реалістичний вишкіл у Петербурзькій Академії мистецтв. Учнів навчав ґрунтовної композиційної та рисункової дисципліни. Загалом його майстерня мала велику популярність [18, 45–49].

Після закінчення першого року навчання у Варшаві О. Друченко на літні канікули повертається до рідного села. Із собою він привозить усі роботи, які створив під час студій в Академії. Проте продовжити бажане здобуття освіти у Варшаві художник не зміг. Його подальшому навчанню перешкодили осінні події. Потрапивши під хвилю масових репресій проти освіченої та свідомої української громади 1939 р., О. Друченко в числі трьох тисяч юнаків із Західної України був мобілізований більшовицькою владою в армію і відправлений у каральні табори на Урал – до т. зв. сталінських "стройбатальйонів". За словами Л. Волошин, умов для існування людини там не було. Голод, безжалісне щоденне знущання призводило до страшних наслідків. Багато з числа тих засланих не витримало. Ті, кому пощастило дочекатися звільнення, повернулися на батьківщину з підірваним здоров'ям та назавжди морально травмованими. Твори О. Друченка цього часу пропали в Дубно. Зберігся лише "Портрет приятеля Бруно Юстуса", який зберігається у приватній колекції. На жаль, віднайти його не вдалося.

1945 р. О. Друченка звільняють з табору у зв'язку зі смертю батька. Художник повертається хворим та знесиленим і тяжко переносить ці події. Незадовго митець переїздить до Львова. Тут він одружується з жінкою із заможної родини – Михайлиною. Приблизно на початку 1950-х рр. у них народжується син, який помирає вже через кілька днів.

У Львові О. Друченко працює для чистого заробітку, адже свої малярські твори художник ніколи не продавав. Він влаштовується художником-декоратором у театр ім. М. Заньковецької, художником-оформлювачем у Львівський державний історичний музей, де працює у 1948–1952 рр. У цей час тут проходили значні реконструкційно-експозиційні роботи. Відомо, що О. Друченко малює на замовлення для цього музею великі тематичні панно ідеологічного спрямування – "Кузня за панської Польщі", "В очікуванні роботи. Безробітні", "Стара Галичина", "Селянка боронує поле", які мали відображати тяжке життя українського народу [6, 11–12].

1947 р. митець працює асистентом-інструктором зі стінної поліхромії в теперішньому коледжі ім. І. Труша, а тодішньому Львівському училищі прикладного та декоративного мистецтва.

Серед краєвидів, що створив художник у цей період, – "Квітуча яблуня" 1956 р. – пейзаж, який змалював О. Друченко в саду за Львовом. Картина сповнена світла, сонячних променів, які виблискують на різних елементах композиції, творячи таким чином неповторні ефекти насичених світлових плям. У центрі композиції зосереджено квітучу рясним цвітом яблуню із широким та розлогим гіллям. Яблуневий цвіт на дереві своїми "грайливо" розкладеними ніжними тонами біло-рожевого, жовтого та бузкового кольорів підсилює радісне настроєве враження всієї композиції. Для врівноваження композиції та контрасту художник вводить у лівий, відмежований тінню, край картини інше дерево, яке росте на цій же лінії переднього плану. Останнє створює яскравий контраст як у плані

рисунка, так і тональних зіставлень. Дерево яблуні не високе, займає повністю центр картини і має, в цілому, округлу форму, натомість дерево у лівій частині композиції росте стрімко вгору, довгі його гілки спрямовані догори так, що ми навіть не бачимо їхніх кінцівок. Щодо колориту, то перше вирішене у ніжних світлих жовто-рожевих та бузкових тонах, останнє – у темніших багряно-зелених.

У цей час О. Друченко створює експресивні, колористично наповнені, подані у певному психологічно-настроєвому ключі натюрморти. Одним з таких є натюрморт із чорнобривцями, де художник розмістив у невеликому темному дзбанку барвистий букет чорнобривців на тлі зеленувато-блакитної, недбало кинутої плахти, яка надає динаміки цій картині, завдяки своїм експресивним вертикальним різнокольоровим смугам, які спадають з верхньої до нижньої частини композиції. Квітковий букет укладений таким чином, що своєю масою закриває практично повністю тло картини. Тут кожна квітка своїм індивідуальним кольоровим насиченням творить гармонію всієї композиції.

Період зламу 1940–1950-х рр. відзначився у житті та творчості О. Друченка як період надзвичайно важких випробувань долі. Митцеві доводилося працювати часто не за покликом серця, щоби хоч якось забезпечити життя. Проте, незважаючи ні на які труднощі, художник не позбавляє себе можливості час від часу, особливо у літні періоди, виїжджати на пленер до улюбленого вже здавна гуцульського села Космача.

Тема Гуцульщини, її обрядовість, міфологія, колоритні народні характери, мальовничий побут на все життя увійшли у творчість художника О. Друченка. Митець захопився пленерним малярством ще будучи учнем мистецької школи О. Новаківського, коли на чолі з учителем щорічно відбувалися літні вакаційні виїзди учнів до Космача. Тут, у надзвичайно мальовничій гуцульській місцевості, художник зіткнувся із неповторним колоритом побуту, звичаями гуцулів, їхніми обрядами та ремеслами. Це все сформувало багату творчу уяву, національну самосвідомість митця. Він отримав у Космачі на пленері цілий ряд фахових настанов, передовсім малярські принципи імпресіоністичного пленеризму, також цільного та реалістичного бачення природи, професійного сприйняття кольорових співвідношень, поєднання тепло-холодної тональності кольору, його тонких градацій та насиченості [4, 222–223].

Згодом, після років навчань у львівському Інституті пластичного мистецтва та Варшавській Академії мистецтв, після тяжких випробувань, яких зазнав О. Друченко на засланні у каральних таборах, художник з ностальгією повертається до Космача для змалювання тих місць, де учнем із школою О. Новаківського проводив незабутні творчі миттєвості.

Власне тема пейзажу в Космачі пронизує малярство О. Друченка. Космацький пейзаж є домінуючою тематикою у творчості художника. До останніх днів життя митець відтворює олійними фарбами на полотні чи то на картоні монументальні карпатські пейзажі. Він завжди передає краєвид, охоплюючи його масштабно. Лінія горизонту відведена у далину, де можна прогледіти з-за хмар високі сиві гори; ті, що перед ними, – густо вкриті деревами та різноманітною рослинністю. На передньому плані художник розкриває безмежні простори рівнин посеред лісу, гірські ріки, що омивають кам'яні брили. Це стрімкі потоки, а деколи вони вщухають і спокійно розливаються від одного краю берега до іншого. Всім краєвидам митець надає насиченого кольорового звучання, поєднуючи золотаво-багряну, різних тонів блакитну та зеленувато-жовту колористичну барву, що створює гармонію та надає особливого емоційного стану.

Зразком монументальності, широкоохоплюючої масштабності, специфікою яких мислить О. Друченко, створюючи свої космацькі пейзажі, можна вважати намальований в червні 1952 р. на пленері в Космачі пейзаж – "Ранок". Тут можна простежити властиве зрілій пленерній манері О. Друченка вільне оперування простором. Художник творить на засадах монументального сприйняття композиції, показує у ній величезні просторові рамки (з одного боку часто видається, що у таких пейзажах їх просто не існує). Коли вдивляєшся в такий пейзаж, видається, що ті лісисті гори дійсно продовжуються за рамкою картини. У пейзажах такого типу О. Друченко створює композицію смугою переднього плану, який наближений до глядача; обов'язковою є середня смуга, де митець розкриває основну частину всієї картини, її перспективу. На цьому плані художник показує у далині селянські хати, обороги (копиці сіна), галявини на карпатських пагорбах. На останній, третій смузі, художник зображає різні за формою височезні криволінійні гори Карпат. Вони завжди захмарені, від чого мають холодні пригашені сині тони.

Подібною є наступна картина із зображенням села Космача. Тут можемо простежити знову, як і в попередньому творі, поділ картини на три горизонтальні смуги. Найбільш широкою є середня, на якій розкривається вид на поле золотистої пшениці та сільські хати, що відгороджені плотом. Художник відводить у далину лінію горизонту, на якій ледь видніються двосхилі дахи поміж густим лісом. Багатий та насичений тут колорит побудований на контрасті кольорових плям. Так, передній план виділяється насиченим зеленим кольором трави, середній – теплою жовтою плямою колосисто-

го поля; задній план, який утримує в цілісності всю композицію, виділений холодними тонами синьо-зеленого кольору гір. Небо, затягнуте грозовими хмарами, вирішене у блідих фіолетових тонах. Варто звернути увагу на "сезанівське" зіставлення холодних і теплих тонів фарби – тепла смуга жовтого поля та холодна, із синьо-зеленими карпатськими горами. Для пейзажу властиве збереження перспективи, світла та простору.

До кращих зразків пейзажного малярства О. Друченка можна віднести і такі краєвиди, як "Стара гуцульська хата в селі Космач" 1959 р., "Буковий ліс" 1964 р., "Краєвид з Карпат" 1960-ті рр. Такого плану роботи художник малював у 1950–1960-х рр. Автор звертається до природи у різні пори року, змальовує її красу і взимку, і восени. Наприклад, розквіт золотої осені можна побачити на картині під назвою "Буковий ліс". Перед нами розгортається велична панорама осіннього лісу, який різноманітними деревами густо покриває карпатські схили. Як і на попередніх картинах, художник робить відступ на передньому плані, малюючи невелику галявину. Задній план – буро-вишневі гори, які спадають донизу, зводячи центр перспективи у центр самої композиції. Важливим є те, що настрій картини творить саме цей різнобарвний осінній буковий ліс, подано лише невеликий сегмент голубого, з рожево-синюватими розводами неба. Головним у картині є розлоге дерево, яке зосереджене у центрі загальної композиції. Воно робить неповторний тональний ефект гарячої золотої барви у порівнянні із іншими тепло-холодними тонами лісу. Знову можна простежити побудову композиції на дзвінких кольорах, багатстві тепло-холодних поєднань, збереженні перспективи, простору та світла.

Пейзажі О. Друченка, писані на пленері, виявляють майстерність рисунка та колоритного звучання. Художник уміло та гармонійно поєднує основні та додаткові кольори, зіставляючи теплі та холодні тони фарби; акцентує колористичну домінанту в композиційному вирішенні. Колористична гама його полотен складається із золотисто-жовтих, багряних, зелених, голубих, деколи коричневуватих тонів. Поєднання цих барв надає творам відповідного та особливого емоційного настрою, створює гармонію.

Отже, розквіт творчості О. Друченка припав на важкі роки більшовицької окупації. Заслання у каральні табори на Урал не дало змоги митцеві продовжити бажане навчання. З упевненістю можна говорити про ще одну зламану долю митця серед багатьох інших, кого зачепила тоталітарна система сталінщини. Травмований морально та з підірваним здоров'ям, художник закривається у собі, у своєму світі, де єдиною відрадою є пензель, фарби та широкі мальовничі простори.

Художник займається малярством у вільний від основної роботи час – влітку знову, як у молоді роки, виїздить на пленер у Карпати до Космача. Тут під його пензлем народжуються його кращі малярські твори 1960–1980-х рр.

Ряд творів присвячує О. Друченко гуцулам, їхньому побуту, зокрема, святковим подіям, таким як "барвисте" гуцульське весілля, урочистість якого художник передає радісними яскравими барвами. Портрети гуцулів є глибоко настроєвими та виразними. Зокрема, зазначимо серед них такі: "Гуцулка з вишивкою" 1965 р., "Легінь" 1957 р. та "Гуцул" цього ж 1957 р. У картині "Гуцулка з вишивкою" поєднується пейзаж із портретом, а саме: на яскравому, холодному за тональністю фарби синьому фоні гір та великої копиці сіна, що видніється теплою плямою, зосереджено сидячу постать гуцулки, яка любо всміхається. Вона повернена у три чверті до глядача. Теплі тони її гуцульського строю та червоної хустки створюють ефект контрасту із загальним тлом композиції.

Твори О. Друченка присвячені карпатському пейзажу, мешканцям Карпат та побуту гуцулів, їхні портрети виявляють майстерність художника як тонкого рисувальника та колориста, який гармонійно поєднує основні та додаткові кольори, сміливо, вправно та витончено зіставляє теплі та холодні тони, відчуває колористичну домінанту в композиційному вирішенні. Його колористична палітра створює гармонію та надає творам відповідного емоційного настрою.

Художник малює своєрідні експресивні натюрморти – звучні у кольорі, пройняті авторською емоційною настроєвістю. Митець любить малювати здебільшого букети скромних польових квітів, майстерно виявляючи їх своєрідну поетичність – як відлуння краси українських левад та полонин. Квіти зібрані у розлогий букет або ж невеликими пучками розміщені у дзбанках, що стоять на столі, покритому барвистою тканою плахтою. У пізніший період це здебільше не сформовані у букет різноманітні польові квіти, які зображені на загальному кольоровому фоні, переважно світлих тонів. Крім того, художник зображує і показує як квіти ростуть у природі, яким чином поєднуються.

У період пізньої творчості, приблизно починаючи від 1960-х рр., О. Друченко звертається до мистецтва малої графіки – екслібриса. Він робить кілька екслібрисів В. Вітрука, Лесі Українки, І. Франка, О. Новаківського, автоекслібриси. Особливістю книжкових знаків О. Друченка є сюжетне зображення, що розташоване на світлому фоні, деколи обрамлене однією темною лінією. Серед зображень переважають людські постаті, умовні рослинні орнаменти, схематичний пейзаж, рідше трап-

ляються зображення тварин – їх символіко-алегоричне звучання уособлює конкретні захоплення власників. Словом, екслібриси О. Друченка 1970-х рр. відзначаються індивідуальним стилем: це художні твори, що мають своє автономне мистецьке значення і є ще одним штрихом до історії українського екслібриса ХХ ст.

Творчо працював художник до останніх днів життя. Після скромного відзначення 80-ліття 13 серпня 1983 р. мистець відійшов у вічність. Увесь свій творчий спадок художник заповів Національному музеєві у Львові.

Відомо, що О. Друченко брав участь у виставках, які проходили у Львові та Києві 1964 та 1978 р. Окремі твори художника неодноразово експонувались у групових ювілейних виставках Мистецької школи у Львові – 1998, 2000 та 2003 р. в музеї О. Новаківського. Остання виставка відбулась у залах Національного музею і була присвячена творчості учнів школи – ювілярів, у тому числі і О. Друченка, якому на виставці було відведено окремий розділ [3, 6–9].

2005 року в музеї-садибі К. Устияновича, що у с. Вовків, відбулось відкриття персональної виставки творів живопису та графіки О. Друченка, присвяченої 100-річчю від дня народження митця. Вперше тут було показано багато малярських полотен художника, маловідомих, зібраних із приватних колекцій. Серед них космацькі пейзажі: "Ріка в селі Дора" (1983 р.), "Космач. Ріка Пістинька" (1959 р.), "Гірська течія" (1950-ті рр.), "На річці Штабині" (1960 р.), "Селянська хата" (1955 р.), "Погір" (1957 р.), "Над рікою" (1960-ті рр.), портрети гуцула (1957 р.) та гуцулки (1958 р.), "Автопортрет" (1956 р.), натюрморти "Квіти польові" (1950–60-ті рр.), "Дзвіночки" (1966 р.), "Натюрморт з апельсинами" (1960 рр.).

Олекса Друченко – творча особистість широкого бачення. Домінуючим у його мистецькому спадку був космацький пейзаж. Художні роботи витримані у зрілій пленерній манері, яка була характерною для всій творчрсті митця. У стилі свого малярства О. Друченко вірний реалістичному баченню природи, не "деформує" її. Можна простежити синівське ставлення художника до землі, її краси у його карпатських краєвидах, різних пір року. Важливим для художника є дзвінкість кольорів, багатство поєднань тепло-холодних барв, збереження перспективи, світла та безмежного простору.

Отже, Олекса Григорович Друченко – талановитий живописець та графік – створив сотні реалістичних пленерних пейзажів української землі. Він митець-професіонал, художник, який відобразив у своєму мистецтві складні проблеми духовно-світоглядного характеру, творячи таким чином неоціненний гуманістичний контекст своєї доби та історії свого народу.

Література:

1. Афанасьєв В. А. Про естетичні основи українського образотворчого мистецтва XIX – поч. XX ст. / Василь Андрійович Афанасьєв. – К. : Українське мистецтвознавство, 1971. – С. 91–106. – (Вип. 5).

2. Батіг М. Наші магістралі (1941–1944) / Микола Батіг. – Львів : Карби, 2002. – № 1. – С. 25–31.

3. Волошин Л. В. 80-ліття мистецької школи О. Новаківського : каталог виставки учнів-ювілярів / Любов Василівна Волошин. – Львів, 2004.– 68 с.

4. Волошин Л. В. Досвід Мистецької школи Олекси Новаківського у Львові / Любов Василівна Волошин // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. праць. – Львів : Світ, 2000. – С. 216–227. – (Вип. 5).

5. Волошин Л. В. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. Біографічний словник учнів / Любов Василівна Волошин. – Львів : Кольорове небо, 1998. – 63 с.

6. Волошин Л. В. Мистецька школа О. Новаківського у Львові. До 75-ліття заснування / Любов Василівна Волошин. – Львів : Фонд ОН+, 2000. – 78 с.

7. Волошин Л. В. Митрополит Андрій Шептицький як меценат О. Новаківського та його школи / Любов Василівна Волошин // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці секції мистецтвознавства. – Львів : НТШ, 1994. – Т. CCXXVII. – 215 с.

8. Волошин Л. В. Олекса Новаківський: творчий силует мистця у феноменології українського духа / Л. В. Волошин // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 2. – С. 18–20.

9. Волошин Л. В. Школа О. Новаківського / Л. В.Волошин // Образотворче мистецтво. – 2000. – Ч. 3–4. – С. 31–36.

10. Врона І. Мистецька освіта на Україні за 1922 р. / І. Врона // Шляхи мистецтва. – 1923. – № 5. – С. 65–68.

11. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом / Мистецьке середовище Львова II пол. XX ст. / Орест Михайлович Голубець. – Львів : Академічний експрес, 2001. – 76 с.

12. Лесик О. В. Замки та монастирі України / О. В. Лесик. – Львів : Світ, 1993. – 176 с.

13. Мушинка М. Школа Олекси Новаківського у Львові у біографіях його учнів / М. Мушинка // Образотворче мистецтво. – 1999. – № 3–4. – С. 17.

14. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова XX ст. / Олена Ріпко. – Львів : Каменяр, 1996. – 284 с.

15. Ричков П. А. Почаївська Свято-Успенська лавра / П. А. Ричков, В. Д. Луц. – К. : Техніка, 2000. – 136 с.
16. Смольський Г. Школа Олекси Новаківського / Г. Смольський // Жовтень. – 1965. – № 10. – С. 56–57.
17. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні сер. XIX – сер. XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Тарасович Шмагало. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с.
18. Bogucki J. F.Kowarski / Janusz Bogucki. – Warszawa : Sztuka, 1956. – 44 s.

УДК 7.072.2+7.071.1

Макаренко Лідія Петрівна,
старший викладач кафедри методики
музичного виховання та вокально-хорових
дисциплін Кременецького обласного
гуманітарно-педагогічного інституту
ім. Тараса Шевченка

ТЕМА РЕКВІЄМУ У СИМФОНІЇ № 5 "PRO MEMORIA" (ПАМ'ЯТІ ЖЕРТВ СТРАШНИХ ЛИХОЛІТЬ В УКРАЇНІ) ЛЕВА КОЛОДУБА

У статті розглядається специфіка втілення трагічної тематики на основі музикознавчого аналізу Симфонії № 5 "Pro memoria" (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні) Лева Колодуба та виявляються особливі риси оркестрового стилю композитора.

Ключові слова: *Л. М. Колодуб, Симфонія № 5 ("Pro memoria"), симфонічна музика, трагічна тематика, реквієм.*

The article is dedicated to the specificitical embodiment of tragic thematics in Lev Kolodub's symphonical music, especially specific features of the composer's style in the basic analysis of Symphonia № 5 "Pro memoria" are revealed (For the victims memory in the hard times in Ukraine).

Keywords*: L. V. Kolodub, Symphonia № 5 "Pro memoria", symphonical music, tragic themes, requiem.*

Тема боротьби людини з неминучим фатумом завжди знаходила своє відображення у мистецтві. Ще давньогрецький мислитель Аристотель у вченні про трагедію зазначав, що трагедія викликаючи співчуття і страх, примушує глядача співпереживати і тим самим приводить до очищення його душі[1].

Трагічне ми пов'язуємо з природними та суспільно-історичними глобальними колізіями (стихія, війна, голод, смерть) та з непоправною втратою, у якій людина є безсилою проти неминучого горя. Трагедійність у музичному мистецтві, за словами М. Русяєвої, – це не стільки певний "естетичний ціннісний аспект, що зумовлений загальножиттєвим досвідом, скільки специфічна форма розуміння, взаємодії людини зі світом" [11, 67].

Актуальність статті ґрунтується на потребі комплексного дослідження симфонічної творчості Лева Миколайовича Колодуба та виявлення специфічних особливостей втілення трагічної тематики. Вперше пропонується детальний аналіз Симфонії № 5 "Pro memoria" (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні).

Матеріалами дослідження стали партитура і аудіозапис Симфонії № 5 Л. Колодуба та окремі праці музикознавців стосовно творчості композитора, зокрема, О. Булаш, В. Кузик, Т. Невінчаної, Б. Працюк, А. Терещенко та інших. Детальний аналіз Симфонія № 5 ще не знайшов свого виявлення у музикознавчій літературі.

Мета статті – з'ясувати особливості художніх підходів у втіленні композитором історико-трагічної тематики оркестровими засобами та дослідити на основі музикознавчого аналізу Симфонії № 5 риси композиторського стилю Л. Колодуба.

У музичному мистецтві тема трагічного знайшла своє втілення у жанрі реквієму, що сформувався ще у XIII ст.[2]. Реквієм з часом змінив свою структуру та призначення, відійшовши від ознак літургії, проте залишивши незмінною семантику (плач, зітхання, жах, вічний спокій) та трагедійний зміст.

Жанр реквієму, підпорядковуючись внутрішній авторській концепції, знайшов втілення у багатьох композиторів XX ст., зокрема у творчості: М. Дюрюфле[3]; Д. Лігеті[4]; І. Стравінського[5], А. Караманова[6], А. Шнітке[7].

© Макаренко Л. П., 2012

Трагічні події ХХ ст. знайшли також своє відображення у "Військовому Реквіємі" (1962) британського композитора Б. Бріттена (1913–1976), що був приурочений освяченню кафедрального собору м.Ковентрі, зруйнованому під час Другої світової війни, а також у творі сучасного польського композитора К. Пендерецького (н. 1933) – "Польський реквієм" (1980–2005), у якому композитор змальовує трагічні сторінки історії свого народу.

Майже всі українські композитори у своїх творах втілювали тему трагічної долі нашого народу, адже Україна зазнала чи не найбільших втрат через репресії, голодомор, війни та Чорнобиль.

Доцільно згадати: вокально-оркестрові твори Євгена Станковича, зокрема: "Чорну Елегію" (1991), "Каддиш-реквієм" (1992) – приурочений до 50-ї річниці трагедії в Бабиному Яру, "Панахиду за померлими з голоду" (1993); "Думу про тридцять третій" для мішаного хору та солістів Геннадія Саська (випускника класу композиції Л. Колодуба); "Український реквієм" (1991) Ю. Шамо – присвячений пам'яті жертв Чорнобильської трагедії; твір В. Зубицького – "Сім сльозин" (1991) для хору хлопчиків, органу і камерного оркестру; ораторію О. Яковчука – "Тридцять третій"; Четверту симфонія Г. Ляшенка, присвячену жертвам голодомору 1932–1933 років, та багато інших.

У творчості видатного українського композитора, представника "шістдесятників" Л. Колодуба втілення історико-трагічної тематики знаходить втілення у Симфонії № 4[8] та Симфонії № 5 "Pro memoria" (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні) (1990), що стали новим етапом творчої зрілості та переосмислення трагічної долі України.

У глибоку філософському сенсі постає перед нами масштабна трилогія-реквієм "Pro memoria" як твір очевидця тих страшних часів. Основною ідеєю твору є вшанування пам'яті жертв невинно замучених людей, душі яких не знаходять спокою, просять про молитву і очищення. Саме цьому і підпорядковується програмний заголовок кожної із трьох частин твору: від "Терору" через "Пам'ять" до очищення – "Катарсис", які постають перед нами образами-символами великої трагедії страждаючого народу і безжального терору. Вміло і лаконічно ці образи відтворені музичними засобами та прийомами, органічно поєднуючи в собі архаїчне з сучасним, автентичне з професійним.

Під час виконання симфонії (диригент В. Сіренко) у Колонному залі ім. М. В. Лисенка 10 листопада 2010 року на концерті, що був приурочений до ювілею композитора, Лев Миколайович зі сльозами на очах згадував про свого батька, який був серед тих, кому присвячений реквієм[9] [10].

Відомий музикознавець А. Терещенко порівнює цей твір із Десятою симфонією Д. Шостаковича – "..задум симфоній, продиктований гострими життєвими колізіями (в центрі – конфліктне протиставлення особистості і жорстокої реальності)"[7, 186]. На думку Б. Працюк, загальний композиційний задум твору підпорядкований ідеї фактурної реалізації ефекту дзвону як позитивного життєствердного первня, втіленого усіма, а особливо оркестровими, засобами музичної виразності [6, 133]. Адже у творі, окрім реальних дзвонів, композитор використовує тембральну імітацію звучання дзвіниці, чим створює ефект занурення у давнину нашого народу.

Глибокий символічний зміст дзвоніння яскраво контрастує найсвітлішими відчуттями – соборності та просвітлення – із фоном терору і мороку. Музикознавець О. Булаш порівнює симфонію із масштабним живописним твором, що написаний крупними мазками з виразовою роллю колористики оркестрових барв [1, 143].

Розглядаючи докладніше глибину художніх рішень меморіальної тематики, в першу чергу слід акцентувати на специфічному складі оркестру, зокрема на збільшеній мідній групі, що символізує у симфонії терор (шість валторн, чотири труби), використанні оркестрових дзвонів, челести, арфи, що підпорядкувало тембральне звучання авторському художньому задуму.

Перша частина "Терор" (Moderato, furioso) починається з "вибуху", жахливого "зойку" і "скреготу" від натиску "репресивної машини", яка змітає все живе на своєму шляху. Гучна динаміка і суворе "голосіння" оркестрового тутті, хаотичний вихор дерев'яних духових, створюють картину жахів та спонукають до співпереживання. Перед нами відкривається картина нерівної боротьби, у якій задіяні всі технічні можливості оркестру.

Зловісний сигнальний звук труби пронизує оркестрові кластери; мов холодний вітер мороку звучать пасажі у дерев'яних (ц. 6–7), зав'язавшись у своєрідну поліфонію із людського крику і благання. Безжальний тиранічний маршовий наступ обривається, залишивши "доспівувати" невпевнений єдиний звук в альтах – символізуючи промінь життя (ц. 13).

Пагінець надії і заспокоєння звучить у флейт (ц. 15), мов ніжна колискова, навіває спогади про дитинство і сприймається як авторський коментар. Пасаж у струнних (ц. 16), витриманий на оркестровій педалі, підсилює ефект сну і звуками арфи розчиняється у просторі. Але тріолі у дерев'яних духових, мов биття серця, порушують спокій холодної, повільної теми терору, що набирає обертів важкими фатальними кроками (ц. 20).

Потужний емоційно-енергетичний заряд, розвиваючись за законами драматичного симфонізму, з несамовитим сплеском мідних духових доходить до свого апогею (ц. 21), обривається гірким плачем альтової флейти (ц. 22) з глухим стогоном у низьких струнних інструментів.

Своєрідною тихою кульмінацією є проведення теми, яка близька до народної, у поліфонічному викладі струнними на divisi. Це розповідь про страждання, що перебивається тривожним соло труби, що як і на початку частини, пронизує весь оркестр, закликаючи до уваги, створює своєрідну смислову арку частини. Вибухає ще з більшою люттю тема терору, знову набираючи своєї сили. На перший план виходять мідні духові, що звучать у напружених регістрах разом із насиченою ударною групою, вихорами дерев'яних і тремтінням струнних. Оркестрове тутті відображає всю силу лиха, що виходить на поверхню.

Завершується частина смиренними репліками альтової флейти, які підхоплюють тихими зітханнями група низьких струнних інструментів, як невблаганність смерті.

Друга частина "Пам'ять" становить різкий контраст до попередньої. Відкриваючись імпресіоністичною замальовкою із шумових інструментів (брязкальця і трикутники), формує неземний фантастичний образ, що доповнюється ніжним співом челести та "відлунням" дерев'яних і фортепіано (ц. 41).

Здалека доноситься святковий передзвін, але це не реальний образ, а оркестрова імітація звучання. Багатство обертонового ряду, тембр та відчуття удару дзвону композитор передає ритмо-формулами з акордів шести валторн, струнних і дерев'яних (ц. 42), створюючи відчуття великого свята та соборності.

За словами самого автора на створення такого прийому його надихнув унікальний талант дзвонаря і віртуоза – К. Сараджева (1900–1942), який володів феноменальним абсолютним слухом та записав у ноти 317 звукових спектрів найбільших дзвіниць московських храмів[10].

Імітація дзвону обрамляє II частину, заглиблюючи слухача у фантастичний неземний світ духовного єднання, молитви та прощення. До церковного дзвону приєднується думна тема струнних з першої частини, що сприймається як відголосок героїчних подій минувшини (ц. 50).

Тривала каденція ударних інструментів (ц. 54) наче недільна дзвіниця, створює відчуття великого свята, тут дзвони присутні безпосередньо. Немов здалека наближається "голос" валторн, звучить гармонічно-просвітленний медитаційний церковний наспів (тут композитор використав мелодію лаврського розпіву).

У частині поступово нарощується драматичний потенціал, що наприкінці вивершується "вибухом" оркестрового тутті. Виконуючи функцію узагальнення, на цьому бурхливому тлі проходить величний хорал у мідних інструментів, інтонаційною основою якого є церковний монодійний розспів. Закінчується частина частковою дзеркальною репризою, що будується на матеріалі вступу "Пам'яті" та створює логічно-смислову арку частини, адже, явища культура – час – символ – пам'ять перебувають у постійній взаємозалежності, але саме пам'ять стає центральною щодо інших, утворює вісь їхньої взаємодії [5, 7].

Третя частина – Allegro, названа автором "Катарсис". Явище катарсису описане ще у давньогрецькій філософії, його вивчали Платон, Аристотель, Піфагор, Геракліт, воно відобразилося у працях мислителів нового часу, серед яких Г. Лессінг, Є. Целлер, Й. Брейєр, З. Фрейд та інші [9].

У "Філософській енциклопедії", в статті О. Лосєва, катарсис (від гр. κάθαρσις – буквально "очищення") розглядається як "термін давньогрецької філософії і естетики для визначення сутності естетичних переживань" [3, 469].

Саме духовно-катарсична ідея очищення засобами естетичного співпереживання та відновлення через смерть є головною ідею твору, що розгортається у останній частині симфонії.

Розпочинається частина святковими сигнальними переграми секстету валторн, інтонаційними сегментами, що пізніше повною мірою будуть звучати у частині, поступово змінюючись і транспонуючись. Драматизація цієї теми набирає героїчних обертів, завершившись ремінісценцією стилізованої народної пісні ("авторської теми") з I частини (ц. 85).

У третій частині присутні різкі динамічні сплески і "вибухи" оркестру, на фоні яких поступово виділяється тема лаврського розпіву (ц. 93).

Могутні "сплески" ударних, несамовитий гомін труб і валторн (репліки з першої та другої частини) на фоні передзвонів та пасажів досягають свого величного переможного апофеозу. Це тріумф добра та перехід у іншу невідому нам реальність.

Поступово оркестр замовкає, і лише скрипка, як промінь небесного світла, пронизує оркестр, символізуючи спокій і очищення. "Що це – душа відлітає світлим тунелем у незвідану далечінь, чи наша думка прямує за нею, щоб вимолити прощення" [4]?

У фіналі перемагає властивий Л. Колодубу оптимістичний первень, сповнений віри у духовно-катарстичну ідею очищення та вічність людської душі.

Таким чином, детальний розгляд специфіки втілення теми реквієму у Симфонії "Pro memoria" Л. Колодуба зумовлює такі висновки щодо особливостей оркестрового стилю композитора.

У творі, щоб підкреслити домінуючу драматично-трагедійну сферу, Л. Колодуб використав потрійний склад симфонічного оркестру, при цьому збільшивши групу мідних духових (шість валторн, чотири труби), що символізують у симфонії "Терор". У дерев'яних духових композитор застосував дві флейти пікколо, три кларнета і бас-кларнет. Збагачена також група ударних інструментів (оркестрові дзвони, дзвіночки, фруста[11], там-там, маракаси, бубенці). Тембри арфи, фортепіано та челести створюють у симфонії фантастично-казковий образ.

Характерним для творчого методу композитора є використання інструментів у незвичній тембральній якості за рахунок крайніх теситурних позицій ("гіркий плач" – соло альтової флейти у низькому регістрі із першої частини). У кульмінаційних моментах пасажі дерев'яних і струнних звучать у напружено-високій теситурі, тембральне згущення мідних духових.

У симфонії широко застосовуються сонористичні ефекти, зокрема, імітація дзвонів оркестровими кластерами у частині "Пам'ять"; відтворення "биття серця" тріолями у дерев'яних духових (ц. 17); ефект "холодного вітру" у дерев'яних духових і струнних (ц. 6 – ц. 7). Для відображення трагедійного змісту та семантичних ознак реквієму, таких як плач, жах, зітхання та вічний спокій, композитор застосовує оркестрові кластери, глісандо, флажолети, не темперовану нотацію, метроритмічні лейтформули "кроків" (ц. 20) та мікрохроматику (ц. 82).

Однією із авторських рис композиторського стилю Л. Колодуба, що проявилася і у симфонії "Pro memoria", є орієнтація на експресіоністичну стилістику в драматично загострених фрагментах твору: атональність, хаотичність розвитку музичного матеріалу, різкі дисонанси, динамічні сплески оркестру та контрастні сольні вставки, які сприймаються як конфлікт людини з реальністю.

На фоні поліладовості та атональності, композитор творчо переосмислює народнопісенні та церковнослов'янські інтонацій в ліричних "острівцях" симфонії, що символізують плач народу, – двічі гармонічний мінор у "колисковій" флейт, гармонічний мінор у "плачі" альтової флейти (ц. 22). Л. колодуб використовує як своєрідну цитату лаврський розпів, що розвивається в межах мінорного пентахорду як символ духовності та єднання.

Звертає на себе увагу застосування різноманітних поліфонічних прийомів, як традиційних ((підголоскова (ц. 8), контрастна (ц. 45, ц. 99) та імітаційна (ц. 23)), що відтворюють український мелос, так і сучасних мікрополіфонічних прийомів (ц. 1, ц. 36). Поєднуючи їх у симфонії, композитор підпорядковує ці засоби глибокому філософському змісту твору, у якому страждання і терор протидіють один одному.

Модерна за стилістикою, Симфонія № 5 втілює у собі принцип наскрізного розвитку, головним формоутворюючими факторами якого у творі стають динаміка, тембр, метро-ритм і специфічні фактурні прийоми. Органічна цілісність твору, досягається своєрідними "смисловими арками" (2 ч. "Пам'ять") та сольними вставками, що сприймається як боротьба особистості з "репресивною машиною" терору.

Драматургія та внутрішній розвиток твору відображають глибокий ідейний зміст, що підпорядковується програмності симфонії – "Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні". Проте, композитор не робить акценту на одному історичному факті чи трагічній події народу, а узагальнює образ "лиха", доводячи тим самим, що зло має однакове обличчя, просто кожного разу проявляє себе по-іншому. Втім, незважаючи на трагізм, симфонія не є песимістичною, основною ідеєю є "Катарсис" – очищення і відновлення.

Драматичні й неоднозначні сторінки історії українського народу, що відображені в симфонії "Pro memoria" (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні) Л. Колодуба, не залишать байдужим жодного слухача, а глибоко філософський зміст завжди знайде відгук як у теперішніх, так і у майбутніх поколінь слухачів.

Примітки:

[1] Аристотель. "Поетика". Глава VI.

[2] Семантично-конструктивна послідовність частин реквієму. Була офіційно визнана католицькою церквою на Тридентському Соборі 1570 року в якості канону [2, 9].

[3] Присвячений жертвам Другої Світової Війни. Реквієм написаний у 1947 р.

[4] "Реквієм" для сопрано, мецо-сопрано, мішаного хору та оркестру (1965).

[5] "Requiem Canticles" ("Заупокійні піснеспіви" 1966 р. нап.).

[6] "Реквіємі" (1971) з використанням латинського тексту.

[7] Вокально-симфонічна поема на канонічний текст з частини "Credo" (1975).

[8] "Симфонія '86" Пам'яті жертв Чорнобильської трагедії.

[9] Батько був репресований у 1938 році, коли композитору виповнилося лише сім років.

[10] Рукопис К. Сараджева. Зберігається у Москві (музей Данилового монастиря), був опублікований у щорічному видані "Памятники культуры. Новые открытия" у 1977 році [8].

[11] Бич-хлопавка (іт. Frusta) – ударний інструмент з різким, схожим на удар батога звуком, із родини ідіофонів. Складається з двох дощечок, з'єднаних з одного боку шкіряним ремінцем.

Література:

1. Булаш О. "Pro memoria": П'ята симфонія Л. Колодуба та четверта симфонія Г. Ляшенка (художнє втілення теми) / Оксана Булаш // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 138–143.

2. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : авторефер. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І. В. Вербицька-Шокот. – Харків, 2007. – 23 с.

3. Катарсис. Философская энциклопедия: в 5 томах / [глав. ред. Ф. В. Константинов]. – М. : Советская энциклопедия, 1962. – Т. 2. – 576 с.

4. Кузик В. Симфонія митця, який пережив жахіття 33-го / В. Кузик // Рада – 1993. – № 17. – 8 липня.

5. Осадча С. В. Православна заупокійно-поминальна традиція як феномен музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / С. В. Осадча. – Одеса, 2005. – 16 с.

6. Працюк Б. Колокола в творчестве Л. Н. Колодуба (на примере II части V Симфонии "Pro memoria") / Богдана Працюк // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 128–137.

7. Терещенко А. Симфонический вечер в Украинском доме / А. Терещенко // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2005. – С. 186–189.

8. Ванечкина И. Л. "Prometheus" Institute. О "Цветном слухе" К. Сараджева [Електронний ресурс] / И. Л. Ванечкина. – Режим доступу : http://prometheus.kai.ru/sarad_r.htm

9. Кремень В. Г. Філософія: мислителі, ідеї, концепції [Електронний ресурс] / В. Г. Кремень, В. В. Ільїн. – Режим доступу : http://studentbooks.com.ua/content/view/1395/53/1/0/

10. Невінчана Т. Національна спілка композиторів України. Новини 10.11.2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=116&tx_ttnews%5BbackPid%5D=26&cHash=0d4fc72fb4

11. Русяєва М. В. Актуальні проблеми трагічного в музиці [Електронний ресурс] / М. В. Русяєва. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vonu_philos/2007_12_15/66.pdf.

УДК 791.83:374.7(477)(09)

Малихіна Марина Анатоліївна,
старший викладач кафедри акторської
майстерності Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва

ПРОФЕСІЙНА ЦИРКОВА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто процес формування української циркової школи (кінець XIX – початок XXI століття), окреслено основні етапи розвитку Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв – єдиного в Україні навчального закладу, що готує професійні кадри для циркової справи, надано відомості про викладачів, тренерів та режисерів, які на різних історичних етапах сприяли становленню та розвитку цієї галузі мистецької підготовки.

Ключові слова: *циркове мистецтво, підготовка артистів цирку, українська циркова школа.*

This article reviews the process of formation of the Ukrainian circus school (late 19th to 21st centuries), and designates the basic stages of development of the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts which is unique educational institution in Ukraine, preparing the professional performers and staff for circus and physical theater. Information on teachers, instructors, trainers and directors, which at different historical stages promoted foundation and development of this area of creative training is provided.

Keywords: *circus arts, training of circus performers, the Ukrainian circus school.*

© Малахіна М. А., 2012

Відродження національної культури в сучасній Україні зумовило активізацію вітчизняної наукової думки щодо проблеми формування, становлення та розвитку українського мистецтва. Останнім часом вітчизняне мистецтвознавство збагатилося фундаментальними дослідженнями в галузі художнього, музичного, театрального мистецтва. Разом з тим, аналіз наукової та мистецтвознавчої літератури дає підстави стверджувати, що спеціальні дослідження, присвячені вивченню історії розвитку українського циркового мистецтва і, зокрема, процесу становлення професійної циркової освіти в Україні не проводилися.

Актуальність дослідження обумовлена низкою причин. З одного боку, в усьому світі "знають українських артистів цирку, але не український цирк" [5, 6]. За роки незалежності представники України постійно отримували найвищі нагороди на найпрестижніших світових конкурсах циркового мистецтва: Міжнародному фестивалі цирку у Монте-Карло – В. Кіктєв (1994); А. Залевський (1999); О. та В. Ірошнікови (2004); група "Ляльки" (2007); О. Шульга та Д. Григоров (2009); Міжнародному фестивалі "Цирк завтрашнього дня" у Парижі – Г. Кіль (1987); В. Чижов (1990); Є. Пимоненко (1993); В. Кіктєв (1994); А. Івахненко (1995); О. Серафімович (1995); Д. Алєшенко та Ю. Шавро (1996); А. Залевський (1998); Р. Фоменко, О. Велігоша (1997); С. Тимофєєв (2008); О. Кобліков (2009); І. Гавва (2010); Міжнародному фестивалі молодих артистів цирку у Вісбадені (Німеччина) – Т. Конобас (2010); Міжнародному фестивалі жонглерів "ІЈА" у США – Г. Ловигін (2005); Всесвітньому фестивалі циркового мистецтва у Москві – В. Гончаров (2009); Міжнародному фестивалі циркового мистецтва в Китаї – Р. Дмитрук (2004); Міжнародному фестивалі цирку у м. Будапешт – Є. Дашковський та Є. Біткіне (2001) тощо.

Вітчизняні артисти цирку гідно представляють нашу державу та стають призерами Українського конкурсу артистів естради та цирку – Т. Дмитрів (2002); І. Піцур, Є. Щукін та В. Ємець (2005); Українського міжнародного фестивалю "Золотий трюк" у Києві – І. та Д. Страхови; О. Григоров та М. Главатських; В. Валинець та Ю. Литвинчук (2011); Міжнародного фестивалю молодих артистів цирку у м. Луганську – О. Кобліков (2007); М. Романенко та К. Невечеря; В. Валинець та І. Гурковський (2009). На наш погляд, високі досягнення українських артистів свідчать про наявність в Україні сильної циркової школи, традиції якої засновані на багаторічному досвіді національного українського цирку.

З іншого боку, у вітчизняному мистецтвознавстві не існує досліджень, присвячених історії професійної підготовки артистів цирку; недостатньо визначено творчий внесок українських митців у розвиток вітчизняної циркової освіти; не існує робіт, присвячених аналізу вітчизняного досвіду в цій галузі підготовки мистецьких кадрів. Отже, мета статті – розглянути процес утворення та розвитку професійної циркової освіти в Україні.

Висвітлення деяких аспектів професійної підготовки артистів цирку зустрічається в роботах радянських та російських авторів: В. А. Барінова, Ю. А. Дмітрієва, Є. М. Кузнєцова, А. В. Луначарського, С. М. Макарова, М. С. Мєстєчкіна, М. І. Немчинського, В. М. Савіної.

Опанування специфікою роботи в окремих циркових жанрах висвітлено в роботах, написаних артистами: Н. Бауманом, В. Кошкіним (жонглювання); А. Акопяном, А. Вадімовим, Е. Кіо, М. Тривасом (ілюзія та маніпуляція); Ф. Конєвим (повітряна гімнастика); К. Даниловим (стрибки на батуті); І. Бугрімовою, В. Дуровим, Б. Едером, Ю. Куклачовим, В. Філатовим (мистецтво дресирування); В. Аракчєєвим, Ш. Гусак, В. Запашним, В. Коркіним (акробатика); З. Гуревич (еквілібристика); Д. Альперовим, Б. Вяткіним, А. Дуровим, М. Рум'янцевим, Ю. Нікуліним (клоунада).

Останнім часом в Україні з'явилися дослідження деяких аспектів циркового мистецтва. Йдеться про дисертації Г. В. Курінної та К. Г. Дємєнтьєвої; статті українських дослідників-циркознавців: А. Є. Остапчук (мистецтво клоунади), Н. Я. Ужвенко (пантоміма). Цікаві відомості щодо професійної підготовки циркових артистів на Україні надано в книгах М. А. Рибакова, О. П. Гур'євої. Але дослідження процесу становлення та розвитку вітчизняної циркової освіти майже не проводилися.

До 20-х років XX століття будь-яких спеціалізованих навчальних закладів з підготовки артистів цирку в світі не існувало. Характеризуючи спосіб утворення циркових труп у Російській імперії (до складу якої на той час входила Україна) в період кінця XIX – початку XX століття, Є. Кузнєцов писав: "Основним ядром трупи, її основним виробничим масивом являлася родина директора… кожен цирк в основі представляв собою родову одиницю" [7, 64].

У подібних умовах і сформувалася своєрідна система підготовки професійних циркових кадрів (несхожа на будь-яку іншу практику мистецької підготовки). Кожен цирк мав своїх учнів, які починали виступати на арені ще дітьми. Учні групувалися коло директора, хоча найманим артистам також не заборонялося мати учнів. Навчання починали з шести-семи років, коли кістки ще розм'ягшені, суглоби гнучкі. "І діти циркачів, і "діти, яких прийняли", вступали до школи малолітніми, що – в професійній оцінці – однаково дозволяло вважати їх "народженими в цирку" [7, 64]. Під

керівництвом дорослих артистів діти та підлітки поступово опановували різні жанри, згодом починали приймати участь у програмах, пізніше створювали власні номери. Так формувався артист-універсал, що в тій чи іншій мірі володів багатьма жанрами.

Процес навчання дуже часто супроводжувався побиттям учнів, відсутність опрацьованих методик професійної підготовки призводила до травм, а іноді й до загибелі вихованців. Яскраво змальовано подібну "професійну підготовку" в повісті Д. Григоровича "Гутаперчевий хлопчик" (1883).

Зазвичай період навчання тривав біля десяти років, після чого молодий артист отримував можливість працювати самостійно. Виходячи в люди, учні часто обирали для себе прізвище свого вчителя. Саме цією традицією Є. Кузнєцов пояснює надзвичайну стійкість циркових династій: "циркові прізвища… однаково носили і прямі нащадки і прийомні учні" [7, 65].

Директори деяких цирків активно допомагали артистам вдосконалювати власну майстерність, заохочували до навчання дітей та юнаків. Так, цирк Нікітіних став справжньою школою, в якій знайшли підтримку українські майстри арени: Віталій Лазаренко, Іван Піддубний, Михайло Пащенко. Як підприємці, Нікітіни розуміли, що силами лише вітчизняних артистів успіху здобути неможливо – для цього на той час ще не склалася достатня професійна база. Тому, запрошуючи у власні програми іноземних артистів, Нікітіни водночас активно сприяли підготовці вітчизняних циркових кадрів: організовували заняття артистів з балетмейстером, приділяли увагу розвиткові акторської майстерності, підтримували художньо обдарованих дітей, заборонили використання фізичних покарань учнів.

З кінця XIX століття у всіх верствах українського суспільства зростає цікавість до цирку. Глядачів захоплюють ті жанри, в яких яскраво демонструється безмежність людських можливостей: гімнастика, акробатика, еквілібристика тощо. Молодь все частіше присвячувала своє дозвілля спортивним заняттям. У великих містах України відкривалися нові гімнастичні зали, створювалися різноманітні спортивні клуби та об'єднання.

З другої половини XIX століття в українських навчальних закладах починають викладати гімнастику, для чого запрошують "вчителів гімнастичного мистецтва" [9, 21]. Так, до навчальної програми студентів Київського університету увійшли такі елементи спорту та цирку, як стрибки через канат, вольтіжировка, хода по колоді тощо.

Молоді люди, які досягали великих успіхів у спорті, іноді ставали артистами цирку. При цьому гімнасти-любителі одержували перемогу над цирковими артистами, адже, не намагаючись стати синтетичними артистами, залишалися в межах вузької спеціалізації і досягали в ній рекордних успіхів. "Попередній синтетичний універсальний цирковий артист поступався місцем майстру вузької спеціалізації… новий артист вузької спеціалізації вже не міг бути педагогом: володіючи вельми обмеженою кількістю професійних навичок, такий вчитель вже нічому не міг навчити учня, бо сам знав один чи два номери" [7, 275].

Отже, ще на початку XX століття організованої системи підготовки фахівців циркового мистецтва не було в жодному навчальному закладі України. Вміння та навички роботи на арені українські артисти здобували безпосередньо в трупах під керівництвом провідних артистів або на спортивних майданчиках та в гімнастичних залах.

Після Жовтневого перевороту 1917 року мистецтво цирку набуло нового сенсу та актуальності. Держава поставила перед діячами цирку наступні завдання: утвердження нової ідеології, звільнення циркового репертуару від грубості та пошлості, створення принципово нових номерів та програм, які відповідали б потребам часу та були спрямовані на робітничу та селянську аудиторію.

Однією з центральних проблем було оголошено кадрову проблему. Адже виникла потреба у підготовці нового типу циркового артиста, який "у вдало взятих пропорціях поєднав би у собі акробата, гімнаста, танцюриста, міміста, актора, музиканта та розмовника" [7, 372] і виявляв би всі ці вміння у відповідній класово-цілеспрямованій художній формі. Таку програму не здатна була забезпечити загально прийнята практика "родинного" навчання, адже в старому цирку "в кращому випадку навчали ремеслу, не піклуючись про загальну культуру" [4, 81].

У 1926 році в Радянському Союзі відкривають московську Майстерню циркового мистецтва, на базі якої згодом було організовано училище. Процес планомірної підготовки професійних кадрів в межах державного навчального закладу передбачав не тільки вивчення спеціальних дисциплін, але й отримання учнями всебічної освіти в обсязі середньої школи.

Перший досвід підготовки нового типу артистів був не досить успішним. "Викладання мало експериментальний характер, адже в процесі… навчання слід було шукати… шляхи й форми викладання: справа була абсолютно новою, жодного досвіду підготовки циркового артиста в умовах шкільного режиму ні в кого не було" [4, 221]. За умов відсутності досвіду "шкільної" роботи, професійних методик викладання, навчальних планів, а також через недостатню кількість кваліфіко-

ваних викладацьких кадрів перший випуск (1930 р.) вийшов не зовсім вдалим. Серед випускних номерів були слабкі роботи, більш схожі на погані копії виступів іноземних артистів, хоча "в своїй більшості молодь, випущена школою, була достатньо професійно підготовленою" [4, 222].

Порівнюючи практику підготовки професійних кадрів старого й нового цирку, видатний український артист та педагог з акробатики й гімнастики О. М. Ширай писав: "Безперечно, нові кадри були зовсім іншими. В старому цирку навчання починалося з 5–6 років, його основою був універсалізм. К 15–17 рокам циркові діти ставали вже справжніми майстрами, а нове поповнення в ці роки тільки ще починало навчатися майстерності" [10, 13].

У 20-ті роки артистами цирку ставали не тільки циркові діти, як кажуть, "народжені в опилках", але й спортсмени. Це був період, коли у Радянському Союзі розвернувся масовий спортивний рух. "Образ сильної, кметливої, мужньої людини, що долає, здавалося б, нездоланне, було під стать цирковому мистецтву. Саме в ці роки його ряди поповнюють юнаки та дівчата, що прийшли на манеж зі стадіонів. Їм цей образ, ці ідеї були найбільш близькі, відповідали їхнім прагненням, їхнім мріям" [2, 38].

Циркові трупи, склад яких значно поменшав після Першої світової та громадянської війни, потребували притоку нових сил. І хоча циркові артисти, представники уславлених династій зустріли новачків з недовірою, працездатність, наполегливість та відданість цирковій справі допомогли початківцям довести своє право виходити на арену. Серед українських артистів, що свого часу залишили спорт заради циркового мистецтва, були О. М. Ширай, П. Маяцький, І. Бугрімова, О. Буслаєв та ін.

У Радянському Союзі постійно збільшувалася кількість стаціонарних цирків у великих промислових центрах. Відповідно збільшилась потреба у забезпеченні великих стаціонарів новими програмами, а отже актуальною стає серйозна організація процесу підготовки професійних циркових кадрів.

У 1961 році, згідно з рішенням Союздержцирку, у Києві було створено Республіканську студію естрадно-циркового мистецтва. Хоча до того часу в Україні не існувало мистецького закладу такого рівня з підготовки артистів цирку, педагогічні кадри для підготовки фахівців з різних циркових спеціальностей вже були. До того ж, викладачі київської студії мали можливість використовувати в роботі теоретичні та навчально-методичні розробки Московського естрадно-циркового училища і Ленінградського естрадно-циркового технікуму.

Першим керівником студії, що розпочинала свою роботу при українському гастрольно-концертному об'єднанні "Укрконцерт", став Г. П. Ставицький. Унікальним був педагогічний склад студії, до якого увійшли заслужені артисти України акробати В. та О. Ялові, антиподист і акробат Ф. І. Микитюк, заслужена артистка України, жонглер А. Асланян, Б. Филипенко, М. Уманська, артисти ілюзійного жанру М. Вітебський та М. Кербицький, народні артисти України Б. Заєць та О. Зайцев, Народний артист Росії Г. Майоров та ін.

Навчання у студії, яка розмістилася на 3–4 поверхах Київського цирку, тривало 2 роки. Майбутні циркові артисти тепер не тільки опанували обрану ними цирковою спеціалізацією, але й вивчали історію театру, цирку та естради, навчалися основам сценічної мови та акторської майстерності, займалися хореографією, сценічним рухом і т.д. З вихованців студії було створено кілька концертних колективів, отже, студенти ще в період навчання мали багату сценічну практику. Успіх діяльності Республіканської студії естрадно-циркового мистецтва підтверджує той факт, що за 14 років серед її випускників було 70 дипломантів та лауреатів всесоюзних конкурсів.

У 1975 році на базі студії було засновано Київське державне училище естрадно-циркового мистецтва під керівництвом Н. К. Солоділіної. Термін навчання на цирковому відділенні було збільшено до 4-х років, а багаторічний досвід та творчі надбання естрадно-циркової студії стали підґрунтям для вдосконалення навчальних курсів з циркових спеціалізацій.

Рік відкриття училища відзначився перемогою на Всесоюзному конкурсі артистів естради в Москві випускників циркового відділення Ю. Позднякова та М. Руденка. А вже через десять років випускники Київського училища отримали перше визнання на міжнародному рівні: у 1985 році жонглери А. Мягкоступов та В. Пилипович здобули срібну медаль на фестивалі "Цирк майбутнього" у Парижі.

У 1999 році училище було реорганізовано в Київський державний коледж естрадного та циркового мистецтв. В тому ж році навчальний заклад став дійсним членом Міжнародної Асоціації вищих циркових шкіл і членом її президії, що стало можливим завдяки серйозним успіхам представників українського циркового мистецтва на світових фестивалях та конкурсах. Так, першими українськими ілюзіоністами, які гідно представили вітчизняну циркову школу на світовому рівні стали випускники київського училища Є. Воронін та Г. Струтинська (Гран-прі на конкурсі в Німеччині) та В. Войтко (срібна медаль на Всесвітньому конкурсі ілюзіоністів Fist в Йокогамі, Японія). У 1999 році еквілібрист А. Залевський отримав найвищу нагороду Міжнародного циркового фестивалю у Монте-Карло "Золотого клоуна".

Циркове відділення Київського державного коледжу естрадного та циркового мистецтв з успіхом готувало професійних артистів за такими спеціальностями: циркова акробатика, еквілібристика, клоунада, музична ексцентрика, циркова гімнастика, жонглювання, пантоміма, ілюзія та маніпуляція.

З 1999 року обов'язковою подією у мистецькому житті України стають щорічні випускні концерти коледжу. Яскраві шоу не тільки демонстрували незмінно високий рівень випускників, але й привернули увагу професіоналів циркової справи з усього світу. Так, аналізуючи успіхи сучасної циркової школи, відомий в минулому радянський цирковий артист В. Бураков зазначив: "…училище в Києві стає прикладом навіть для московських циркових шкіл" [8, 50].

У 2007 році Київський державний коледж було реорганізовано у Київську муніципальну академію естрадного та циркового мистецтв. Цирковим артистам України нарешті надали можливість отримувати повну вищу фахову освіту. З 2009 року на кафедрі театрального мистецтва, яку очолює кандидат мистецтвознавства С. Деркач, розпочато підготовку професійних режисерів цирку та естради, а також викладачів фахових дисциплін.

Слід окремо згадати викладацький склад факультету циркового мистецтва, адже, багато в чому, саме завдяки професіоналізму цих спеціалістів не уклінно зростає престиж українського циркової школи в усьому світі.

Понад 10 років деканом циркового факультету та завідувачем кафедри еквілібристики і жонглювання залишається Заслужений артист України Юрій Поздняков. Високий професіоналізм та унікальні методичні надбання дозволяють викладачеві готувати жонглерів світового рівню. До речі, щорічно шановані закордонні циркові школи запрошують Ю. Позднякова для проведення майстер-класів. Провідні викладачі кафедри, серед яких Н. та Т. Позднякови, С. Складана, Д. Вісков, Є. Малашенко, Н. Василюк та ін, готують спеціалістів з усіх класичних та сучасних видів жонглювання та еквілібристики.

Обов'язково хотілося б згадати одного з найшановніших представників кафедри, Заслуженого майстра спорту СРСР Вітольда Кувшинова – викладача, який більше 30 років присвятив педагогічній діяльності і виховав кілька поколінь українських циркових артистів. Серед учнів В. Кувшинова Заслужені артисти України А. Залевський та Н. Василюк, призери міжнародних циркових фестивалів О. Велігоша, Д. Толстов, І. Гавва та ін.

Кафедру циркової акробатики та гімнастики очолює Заслужений майстер спорту СРСР, Заслужений тренер СРСР та України, кандидат педагогічних наук Анатолій Тишлер. Викладачі кафедри: Заслужений майстер спорту СРСР, двократний чемпіон світу з акробатики С. Петров, Заслужений майстер спорту СРСР, двократний чемпіон світу з акробатики Ю. Тишлер, Майстер спорту міжнародного класу, володар кубку СРСР з акробатики В. Тіщенко, досвідчені артисти та тренери С. Миколенко та Л. Завада. Високий рівень педагогічної майстерності та наукові доробки цих провідних тренерів сприяють розвиткові української школи циркової акробатики та повітряної гімнастики, а також популяризації українського цирку в усьому світі.

Кафедру клоунади, музичної ексцентрики, ілюзії та маніпуляції очолює Микола Баранов. У минулому випускник Київського естрадно-циркового училища та факультету циркової режисури Московського державного інституту театрального мистецтва, М. Баранов сьогодні є відомим режисером-постановником, досвідченим викладачем, що вже понад 25 років готує артистів цирку.

Набір студентів на спеціалізацію "Клоунада" вперше було відкрито у 1976 році. Серед викладачів окремо слід згадати заслуженого артиста УРСР Б. Поташніка, Л. Окрента, М. Клятта. Одним з видатних викладачів клоунади був В. Крюков – засновник всесвітньовідомого ансамблю пластичної мініатюри і клоунади "Мімікрічі" (нині театр пластичної комедії "Мім-і-річі". Зараз артистів-клоунів готує О. Білогуб, засновник та керівник клоунського синдикату "Арт-Обстріл".

З перших днів існування Київського училища в ньому працює викладач ілюзії та маніпуляції О. Титаренко, завдяки педагогічній майстерності якого українське циркове мистецтво поповнилося яскравими представниками цього жанру. Серед зіркових випускників володарі Гран-прі та призери міжнародних циркових фестивалів: Є. Воронін, Г. Струтинська-Хейз, В. Войтко, В. Лузкарь, М. Велігура, В. Кривоногов, О. Братковський, І. Лавров, В. та О. Горбачовські, К. Мельник, Р. Бондарчук.

Одним з секретів успіху студентів академії на аренах всього світу є самобутнє режисерське вирішення циркових номерів. "Всі світові експерти та критики одностайні у висновку про те, що Київська академія естрадного та циркового мистецтв, без сумніву, найкреативніша в світі і що така зацікавленість її випускниками обумовлена з одного боку – школою, а з іншого – прогресивністю поглядів щодо режисури і довірою молоді, котрій дають змогу викладати та передавати свій досвід" [1, 30]. Більшість режисерів-викладачів циркового факультету – це випускники Київського училища-академії різних років. Провідними режисерами-постановниками циркових номерів є: М. Баранов, А. Пир, Д. Вісков, І. Герман, Т. Поздняков.

Аналізуючи сучасний стан української професійної циркової школи, слід торкнутися певних проблем, що існують в цій сфері. По-перше, спостерігаються недоліки у матеріально-технічному забезпеченні навчального процесу: досі не вирішено питання про відкриття власної навчальної арени, хоча оволодіння цирковою спеціальністю та професійне вдосконалення потребує постійного контакту з глядачем (при чому цей сценічний досвід повинен регулюватися навчальними планами та аналізуватися викладачами та тренерами); через недостатність аудиторного фонду студенти не завжди мають можливість для самостійної роботи та додаткових тренувань. По-друге, не вистачає навчальних посібників зі спеціальних предметів, потребують перегляду навчальні програми (з урахуванням сучасних розробок в галузі мистецької освіти). Крім цього, тривалий час не вирішується питання про створення координаційного наукового центру, в якому зусиллями теоретиків – педагогів, мистецтвознавців, психологів, медиків – на серйозній науковій основі узагальнювався та аналізувався б досвід роботи з висновками й практичними рекомендаціями. Пропозицію щодо створення подібного центру, ще у 1986 році висловила на сторінках журналу "Радянська естрада та цирк" співробітниця Київського естрадно-циркового училища Н. Бурцева [3, 14–15]. Можливо, саме на сучасному етапі розвитку української циркової освіти, доречним буде нарешті втілити цю ідею.

І все ж, не дивлячись на певні складності, українська циркова школа є шанованою та визнаною в світі. Доречно буде згадати думку президента "Firebird Productions, Inc." (США) П. Дубинського: "Київська академія циркового мистецтва і монреальська циркова школа – найкращі циркові школи в світі. Гарною є також паризька школа – але ці дві просто видатні, вони дають кожен рік нові таланти і нові ідеї" [6, 13].

Отже, Україна має сильну циркову школу, засновану на багаторічних традиціях радянського та українського цирку та визнану в усьому світі. За минуле століття система професійної підготовки артистів цирку докорінно змінилася: від практики "родинного виховання" до організації Академії естрадного та циркового мистецтв, яка готує артистів для найкращих циркових арен та має великі перспективи. На наш погляд, мистецький феномен української циркової школи і, зокрема, осмислення процесів утворення, розвитку та специфіки цього напрямку мистецької підготовки є цікавими для подальшого вивчення.

Література:

1. Буклет, присвячений святкуванню 50-річчя Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв / [Ганна Лященко]. – Берлін-Київ : Art of Artistic GmbH, 2011. – 80 с.
2. Бугримова И. Н. На арене и вокруг неё / Ирина Николаевна Бугримова. – М. : Искусство, 1986. – 254 с.
3. Бурцева Н. Становление школы / Н. Бурцева // Советская эстрада и цирк. – 1986. – № 1. – С. 14–15.
4. Дмитриев Ю. А. Советский цирк сегодня / Юрий Арсентьевич Дмитриев. – М. : Искусство, 1963. – 400 с.
5. Котельников С. II международный цирковой форум / С. Котельников // Гастроль. – 2009. – № 1. – С. 6–7.
6. Котельников С. "Золотой трюк" по-киевски / С. Котельников // Гастроль. – 2011. – № 3. – С. 12–20.
7. Кузнецов Е. М. Цирк / Евгений Михайлович Кузнєцов. – М. : Искусство, 1971. – 416 с.
8. Олейник А. Огонь Прометея / А. Олейник // Гастроль. – 2010. – № 1 – С. 48–50.
9. Рыбаков М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы ; 2-е изд., доп. и испр. / Михаил Александрович Рыбаков // Всеукраинская общественная организация "Цирковой союз Кобзова". – К. : Аттика, 2006. – 304 с.
10. Ширай А. По силам ли молодежи вторые номера? / А. Н. Ширай // Советская эстрада и цирк. – 1976. – № 1. – С. 13.

УДК 677.016

Хабарова Ірина Миколаївна,
старший викладач Черкаського державного технологічного університету

ВИКОРИСТАННЯ ІТ-ТЕХНОЛОГІЙ ПРИ СТВОРЕННІ ТЕКСТИЛЬНИХ ВИРОБІВ

У статті розглянуто новітні розробки в галузі високих технологій текстилю, а також вплив "інноваційного текстилю" на дизайн одягу.

Ключові слова: *дизайн одягу, текстиль, інновація.*

In the article new cultivations in sphere of the "innovative textile" and their influevence on fashion design.

Keywords: *fashion design, textile, innovation.*

Створення одягу починають з вибору матеріалів, які повинні відповідати вимогам художнього образу, форми та силуету моделі, її призначенню.

© Хабарова І. М., 2012

Якісні показники традиційних тканин, що впливають на формоутворення костюму, достатньо широко вивчені, і тому сучасних фахівців моди особливо цікавлять прогресивні технології виробництва текстильних матеріалів, які, завдяки останнім винаходам науковців, поставили текстиль на високий щабель розвитку й удосконалили якісні показники тканини.

Мета дослідження – дослідити використання інноваційних технологій при створенні текстильних виробів з урахуванням їх майбутнього використання, наприклад, в дизайні одягу.

Аналіз існуючих публікацій демонструє, що технології новітнього текстилю розвиваються за багатьма напрямками, наприклад: використання різноманітних сільськогосподарських культур, таких як кукурудза та соя, та інших натуральних ресурсів для створення волокон; колористичний (hi-tech), інтелектуальний (intelligent textile) інноваційний текстиль та ін.

Для основи колористичного текстилю використовуються фото-, термо- та гідрохромні барвники. Такі тканини можуть змінюватися під дією тепла, світла, зміні можуть піддаватися також чіткі графічні малюнки на деталях одягу, що впливає на загальне сприйняття форми костюма, але такі тканини нестійкі до прання, хімічної обробки тощо.

Поява "інтелектуального текстилю" (smart textile, intelligent textile) пов'язана з нанотехнологіями. За визначенням американського фізика Ричарда Феймана, нанотехнологія – це технологія виробництва матеріалів шляхом підконтрольного маніпулювання атомами, молекулами та частками надмалого розміру, коли отримують матеріали з фундаментально новими якостями. Надзвичайно малий розмір часток, які утворюють матеріал (тканину), різко змінює його структуру, збільшує внутрішню поверхню, що й призводить до виникнення нових якостей, а це може впливати на процес формоутворення костюма [6, 222–223].

Серед нанотехнологій, які впроваджуються в текстилі, виділяють: виробництво нановолокон і кінцеву обробку текстильних матеріалів з використанням нанотехнологій. Нановолокна виробляють, наповнюючи традиційні волокноутворюючі полімери наночастками різноманітних речовин, що відрізняються за конфігурацією, або шляхом створення надтонких волокон, діаметр котрих підлягає нанорозмірам. Виробництво волокон, наповнених наночастками, має високі якісні показники, серед яких: знижена горючість, відсутність вираженої усадки матеріалу, підвищена міцність на розрив та витирання. Наприклад, волокна, заповнені вуглецевими нанотрубками з однією або декількома стінками, набувають унікальних якостей: стають в шість разів міцніші сталі та в сто разів легші за неї. Якщо ж заповнити волокно вуглецевими наночастками на 5–20% від його маси, то виникне здатність матеріалу проводити струм, що можна співвіднести з характеристиками міді, а також хімічною стійкістю до дії багатьох реагентів. Сьогодні такі матеріали найширше застосовуються у виготовленні військової форми, професійного спортивного та медичного одягу.

Надзвичайно цінні властивості нановолокно набуває тоді, коли в нього введено наночастки глинозему у вигляді наддрібних часток, що забезпечує високу електро- та теплопровідність, хімічну активність, захист від ультрафіолетового випромінювання, вогнезахист та високу механічну міцність. Із таких волокон створюють каски та інші деталі у захисних костюмах.

Поліпропіленові волокна під впливом наночасток того ж глинозему в своїй структурі набувають властивостей зафарбовування барвниками різних класів. Завдяки цьому тканини з новітнього поліпропіленового волокна профарбовуються до глибоких тонів, що значно розширює їх застосування у виробництві матеріалів побутового призначення. Досить інтенсивно досліджується вплив наночасток оксидів металів – TiO2, ZnO, MgO, Al2O3 на синтетичні волокна, завдяки їм волокна набувають якостей фотокаталітичної активності, захисту від ультрафіолетового випромінювання, електропровідності, а також антимікробних, грязевідштовхуючих властивостей

Інший тип волокон – надтонкі волокна, діаметр яких не перевищує 100 нм. Така тонкість забезпечує утворення високої сорбційної властивості поверхні матеріалу. Вченим вдалося отримати полімерні білкові нановолокна товщиною 100 нм, що дозволяє створювати м'який та надміцний текстильний матеріал, здатний замінити жорсткий кевлар в захисних жилетах. Наприклад, створені синтетичні білкові волокна, які імітують структуру павутиння. Застосування "павутинного шовку" різноманітне: хірургічні нитки, захисні тканини. Очевидно, можна очікувати й промислового випуску побутових тканин [4; 6, 222–223].

При заключній обробці текстильних матеріалів використовують наночастки різноманітних речовин у вигляді наноемульсій і нанодисперсій, що надає матеріалам м'якості, водо- та олієстійкості, антистатичності та антибактеріальних властивостей. Наприклад, обробка Teflon забезпечує водо- оліє-, грязезахисні властивості завдяки використанню наноемульсії фторвуглецевих полімерів. Гідрофобні наночастки розташовуються на зовнішній поверхні кожного окремого волокна і створюють нову поверхню, подібну до зовнішньої поверхні рослин, вовни тварин, пір'я птахів. На відміну від традиційних технологій аналогічного призна-

чення наночастки не перекривають капілярно-пористу структуру волокна, тому воно дихає: мікропори залишаються відкритими для повітря. Такі тканини лишаються стійкими до прання [6, 223].

Аналогами для створення текстилю, який самостійно очищується, слугували природні матеріали: рослини, крила метеликів, птахів. Наноемульсії формують на волокнах тонку поверхневу структуру, яка сприяє стіканню олії, жиру разом з краплями води.

Широку популярність набув текстиль з антибактеріальними якостями. Ідея випуску такого текстилю виникла в Європі в 1990-х роках і була активно підтримана США, країнами Прибалтики, Росією та Китаєм. У 2005 році в США було запатентовано технологію виготовлення срібних ниток, які спочатку розроблялися для виробництва військових панчіх. В 2007 році в Естонії фірма SUVA за американською ліцензією почала виробництво повсякденного нанотрикотажу з таких ниток. У Росії також налагоджується виробництво нанотекстилю – антибактеріальних шкарпеток [4]. Завдяки сучасним нанотехнологіям на полотні утворюється вуглецева решітка, завдяки чому трикотажне полотно набуває антимікробних якостей. Тільки-но решітки торкається бактерія, виникає наддрібний електростатичний розряд, який її знищує. Антибактеріальний текстиль знаходить широке застосування в одязі медичних робітників, спортсменів, робітників харчової промисловості, післяопераційних хворих, будівельників, працівників органів правопорядку . З огляду на екологічні проблеми в суспільстві, актуальним є антибактеріальний захист і в білизні, постільній та одяговій. Значною перевагою даної технології є відсутність впливу хімічних речовин на шкіру людини [6, 224].

Цікавим напрямком у виробництві нановолокон є надання їм пористої структури з нанорозмірами пор, заповнених різноманітними газоподібними та рідкими речовинами різного функціонального призначення. Такі ароматизовані текстильні полотна особливо актуальні в Євразії. При швидкій ході температура тіла підвищується і це починає сприяти випаровуванню ароматичних речовин. В Європі стають популярними сорочки з таких матеріалів. Цікавою також є тканина, з поверхні якої відразу починає випаровуватись волога, наприклад, піт [1, 200]. Такі "розумні тканини" широко використовують лідери спортивної індустрії –Adidas, Nike, Reebok. Інноваційний текстиль, з якого створюється одяг для спортсменів, здатен впливати на їх результати. Наприклад, фірма Nike розробила костюми, в яких використовується до шести різноманітних інноваційних матеріалів, поєднання яких підсилює аеродинамічні якості одягу.

Естетичні показники шкіри та хутра завжди цікавили світ моди. Спеціалісти наголошують, що все більше споживачів прагнуть поряд з традиційним дизайном одягу з відомих матеріалів, побачити новий сучасний підхід до створення колекцій з хутра та шкіри. Тому звістка про те, що нанотехнології застосовуються і в обробці хутра викликала хвилю зацікавленості. Фізики, академіки М. Пономарьов-Степной (віце-президент Національного дослідницького центру "Курчатовський інститут") і А. Коротєєв (керівник Федерального державного унітарного підприємства "Дослідницький центр ім. М. Келдиша") розробили спосіб плазмового тонування хутра, що дозволило дизайнеру Ірині Крутиковій створити колекцію шуб та головних уборів гармонійну за формою та цікаву і нестандартну в колористичній гамі. Норка, каракуль, каракульча після тонування набули унікального складного кольору старого благородного золота, завдяки чому змінився образ моделей, розширився діапазон складного, вишуканого колориту хутряних виробів [1, 177–181].

Перші наноматеріали для напилювання на текстильні матеріали були виготовлені фірмою DuPont, яка використовувала наночастки срібла. Зараз, крім срібла, запропоновані для напилювання більш дешеві матеріали. Англійські науковці з університету Вікторії у Веллінгтоні (Viktoria Universite) працюють з наночастками золота та вовняними волокнами. Створення вовняних "позолочених" речей викликає все більше зацікавленості у дизайнерів, їх не зупиняє навіть те, що за попередніми підрахунками такі речі будуть надто дорогими. Особливо цікавить їх, як фахівців, складна колористична гама від жовтого до фіолетового, яка виникає після обробки золотом та сріблом будь-якого текстильного матеріалу. Срібло надає тканинам колір від жовтого до зеленого, а обробка золотом – від яскраво червоного, пурпурового, кольору червоного вина до блакитного і, навіть, сірого відтінку. Колір при цьому не вимивається, не змінюється під впливом середовища та часу. Разом з тим екологічність таких тканин більша, ніж традиційно пофарбованих синтетичними барвниками [1, 180–181]. Створення сучасних колекцій з відповідного текстилю дозволяє дизайнерам використовувати не тільки нові естетичні показники текстилю, а й інші набуті властивості. Новітні мікробіологічні – антибактеріальні та протигрибкові – якості текстилю, які виникають при обробці наночастками срібла, змінюють захисні можливості не лише в вузько функціональному медичному одязі, а й для пересічної людини в побутовому текстилі.

Взагалі екологічний текстиль набуває все більшої актуальності в сучасній моді. Колекції одягу з традиційних вовни, шовку, бавовни, льону постійно поповнюються нестандартними матеріалами з бамбуку, коноплі, морських водоростей, кропиви, кукурудзи, сої тощо. У Франції була представлена дизай-

нерами тканина під назвою "Sea Cell" з морських водоростей. Вона захищає людину від негативних зовнішніх впливів, збагачує шкіру корисними мікроелементами, приємна на дотик, має помітну фактуру. Яна Айхнер та інші дизайнери зацікавились створенням колекцій з такого волокна. Сандра Дюбель працювала в своїх колекціях, крім морських водоростей, з більшістю природних, нетрадиційних волокон. Крім позитивних якостей волокон, вони відмічають і негативний вплив на естетичні показники колекції: вироби з часом витягуються, дуже змінюють форму (наприклад, якщо бамбукова сорочка буде зберігатись в вертикальному положенні, то за декілька годин її форма може змінитись від сорочки до сукні), тканини з кропиви, коноплі, кукурудзи недостатньо міцні, деякі з них погано прасуються, що теж впливає на творчий задум дизайнерів одягу. Тому продовжується пошук впливу на волокна, щоб удосконалити форму майбутніх виробів. Наприклад, змінюють структуру переплетення в тканинах з бамбукового волокна, додають бавовну або вовну тощо [1, 201–202]. Для звичайної людини, пересічного споживача новизна такого текстилю полягає в першу чергу в нестандартних якісних показниках матеріалів. Бажання мати кінцевий виріб одночасно екологічним, з нетрадиційними якостями й, одночасно, естетично привабливим розгортає перед дизайнерами текстилю достатньо широке поле діяльності для удосконалення таких волокон, можливо, інноваційними технологіями.

Винахід новітніх текстильних матеріалів дозволяє створювати одяг з іншим філософським баченням моделі, образним та конструктивним вирішенням, закладати більш широкі перспективи використання нетрадиційних тканин у створенні виробів. Коли тканина з'являється на показах в колекціях у видатних кутюр'є, вона звертає на себе увагу масового споживача, і вже через деякий час подібну тканину в різноманітних варіаціях можна зустріти в масовій моді. Наприклад, можливість з легкого, еластичного поліестру перманентно створювати плісировані та жаті тканини спонукала модельєра Іссея Міяке разом з командою дизайнерів та інженерів з текстилю (найбільш видатними з яких є Макіко Мінагава та Дай Фудживара) створити лінію одягу Pleats Please. Вона була представлена на початку 90-х років широкій публіці і швидко набула популярності. В наш час такі тканини не втратили своєї актуальності і сприяють створенню нових дизайнерських колекцій, але вже іншими модельєрами. Такої ж широкої популярності на початку XXI століття набули тонкі, багатошарові, шовкові тканини прикрашені бісером та вишивкою, для яких притаманне використання як традиційних тканин, так і тканин з новітньою обробкою волокна, що надає можливість використати більш різноманітні форми при створенні одягу [2, 78–80].

Розвиток виготовлення високотехнологічних тканин сприяє натхненній праці дизайнерів над створенням одягу. Важливе місце тут займає спортивний одяг, особливо, в використанні його сучасною людиною в професійному та повсякденному житті. Сформувались групи волокон та тканин, вплив на моду яких зробив відомими такі бренди, як Goretex, Kevlar, Coolmax. Плідно почали співпрацювати видатні дизайнери з відомими фірмами, наприклад, Йодзі Ямамото, Пол Сміт з Adidas та Reebok. Це дало можливість створити нові форми одягу та взуття, які підвищили не лише функціональність спортивного одягу, а й естетичні якості виробів. Завдання дизайнерів як текстилю, так і одягу кінця XX – початку XI століття полягало в тому, щоб спортивний одяг завдяки новітнім текстильним технологіям став одночасно повсякденним і високо функціональним.

Для багатьох людей мода стає засобом самовираження і вплив інновацій в галузі текстилю на дизайн одягу сприяє цьому. Особливо цікавим для цього стає так званий "розумний" текстиль. Нове покоління високотехнологічних розробок дозволяє використовувати двохкомпонентні волокна з вбудованими в тканини мікрокапсулами, які можуть створювати вібрацію, подавати сигнали, змінювати колір. У майбутньому електронні датчики будуть фіксувати різноманітні параметри життєдіяльності людського організму, передаючи та опрацьовуючи дані за допомогою спеціальних електронних структур і, навіть, супутників Землі [3, 70]. Електроніка відкриває нові можливості для впровадження програм тривимірного сканування тіла, що обов'язково вплине на зміну принципів формоутворення одягу.

Не так багато дизайнерів працює зі складними, високотехнологічними матеріалами – це такі модельєри, як Donna Karan (наприклад, в молодіжній лінії DKNY), відомі марки дизайнерського одягу Chanel, Eskada sport, Ermenegildo Zegna, Esprit та ін. Високотехнологічний текстиль використовують, як правило, в одязі класу "люкс".

Найвідоміший дизайнер, який, створюючи свої колекції, формує образ людини майбутнього – це британський модельєр Хусейн Чалаян. Концепції свого бачення використання текстильних матеріалів у дизайнера визначились вже з персональної виставки в Лондоні, де демонструвалась його дипломна колекція, присвячена темі життя після смерті. Сукні з металевим каркасом заривали в землю на термін, який дозволяв проржавіти металу і змінитись текстилю, після чого їх доставали і експонували.

Надалі дизайнер звернувся до високотехнологічних матеріалів. Колекція під назвою Airborne використовувала механічну електроніку в сукнях, які містили 16 тисяч світлодіодів та кристалічних дисплеїв. Опрацювання надскладних технологій дозволило створити складний, незвичний образ.

Аналіз моделей дає підстави говорити, що Чалаян поєднав в собі талант інженера, конструктора, кравця та провідного філософа моди, адже не випадково його роботи знаходяться в Лондонському музеї дизайну. Для робіт Чалаяна характерні: асиметричний крій, рухомі елементи, нестандартне бачення при вирішенні головної ідеї моделі. Можна сказати, що чи не вперше в моді вся увага зосереджена не лише на моделі, а і на оточуючому середовищі довкола неї: наприклад, частина сукні може розкритися, як квітка, або стати невеликою сонячною батареєю із дзеркальною поверхнею. В 2008 році Хусейн Чалаяна створив дві лазерні сукні і капелюшки, на поверхні яких знаходяться гачки, які рухаються і мають світлові компоненти. Моделі випускають лазерні промені, періодично змінюють форму, створюють рисунок на стіні [1, 205–206].

Використані інноваційні матеріали, навіть, такі нестандартні, сприймаються як фундамент, який підтримує структуру моделі. Чалаян часто використовує в своїх моделях революційні матеріали, наприклад, папір, що не рветься Тайвек. Це нетканий матеріал з надтонких ниток поліетилену, він має високу щільність, його якісні показники поєднують в собі одночасно характеристики тканини, паперу та плівки. Тайвек – сучасний матеріал, не має аналогів в збалансованому поєднанні якостей: одночасно стійкий до води і може пропускати пару, легкий і міцний, стійкий до впливу хімічних реагентів, до механічного впливу (проколи, розриви, тертя), він гладкий, непрозорий, не має волокнистого ворсу [2, 28–29].

Співпраця Хусейна Чалаяна з Полем Топеном дозволила створити сукні-літаки з моторизованими панелями. Білі, покриті пластиком, вони починають частково рухатись при використанні дистанційного керування. Дизайнер текстилю Елі Кишимото розробив для модельєра виконані на комп'ютері пікселізовані орнаменти. Все новітнє стає матеріалом для створення нових образів моделей. Наприклад, текстиль для меблів Чалаян трансформує в сучасний одяг, а силікон перетворює на силіконові сукні, які ніби завмерли і зафіксували порив вітру [6, 106–107].

Приклад популярності британського модельєра, який сприймає тіло людини як ідеальну конструкцію, а одяг як простір для творчості, яскраво доводить, що в свідомості сучасної людини відбуваються зміни в сприйняті інноваційних матеріалів, які можуть використовуватися в одязі.

Все вищесказане дозволяє зробити висновки, що сучасна наука запропонувала світу новітній текстиль, якісні показники якого відрізняються від показників традиційного текстилю і таким чином здатні впливати на формоутворення одягу та на його естетику загалом.

Література:

1. Богданов Г. Г. Еволюція матеріалів для одягу : навчальний посібник / Г. Г. Богданов, З. В. Захожай. – К., 2009. – 280 с. – С. 180–181; 200–206.

2. Гейл К. Мода и текстиль: рождение нових тенденций / Колин Гейл, Ясир Каур ; пер. с англ. Т. О. Єжова ; науч. ред. Т. В. Кулахметова. – Минск : Гревцов Паблишер, 2009. – 240 с. – С. 28–29; 78–80.

3. International Textiles. Украина. – 2006. – № 3 (5), июнь-июль. – С. 70.

4. Нанотехнологии. Nanonewsnet [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.nanonewsnet.ru; Наномаркет. Нанотехнологии для бизнеса [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.nanomarket.ru; Новости IT индустрии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.regnum.ru/

5. Сезоны Моды. – 2011. – № 5 (50). – С. 106–107.

6. Хабарова І. М. Спроба класифікації прогресивних технологій в текстилі / І. М. Хабарова // Вісник КНУТД. – 2008. – № 5 (43). – С. 222–224.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ

Морозов А. Ю. Конститутивні елементи етичного та проблема абсолютного 5

Ільчук Л. П. Творчий потенціал митця в контексті теорії "невротичної особистості нашого часу" 10

Левкулич В. В. Передумови концептуального розуміння соціальної справедливості у міфологічній свідомості стародавнього суспільства 15

Спичак О. Е. Метафора та естезис української поетики 19

Столяр М. Б. Дитина, жінка, родина в радянських тоталітарних практиках і в сміховій культурі 24

Стоян С. П. Поняття символу в образотворчому мистецтві крізь призму роботи О. Ф. Лосєва "Проблема символу і реалістичне мистецтво" 28

Берегова Г. Д. Гілозоїзм як вчення про одухотворену матерію у вченнях ренесансних натурфілософів 33

Бульвінська О. І. Соціокультурні зміни у вищій школі України в процесі становлення інформаційного суспільства 37

Гарбар Г. А., Черкесова І. Г. Інформаційні технології як інструмент художньої творчості та навчання студентів дизайну середовища (за матеріалами Відокремленого підрозділу "Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв") 43

Мартюшева А. О. Автономність індивіда – історичні витоки проблеми і можливості виходу за межі постмодерну 47

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Матвієнко О. В., Цивін М. Н. Авторська лялька в сучасній Україні як мистецький феномен 53

Гавеля О. М. Культурні цінності студентів вишів України в аспекті їх полікультурної компетентності 58

Гоцалюк А. А. Неотрадиціоналізм у літературній творчості: досвід дослідження 62

Ліснича В. М. Конфліктні виміри соціокультурних процесів України: визначення та аналіз розроблення проблеми 66

Романчишин В. Г. У пошуках метатеорії ціннісних основ культуротворчої активності суб'єкта 70

Тимошенко М. О. Гуманітарний досвід культури як предмет системологічного вивчення 78

Безручко О. В. Соціологічні дослідження читання підлітків: зарубіжний досвід 83

Грушко Е. А. Життєвий шлях особи і групи в добу Середньовіччя (в контексті дослідження культур-маргінальності) 89

Жалюк О. П. Реалізація державних та обласних молодіжних програм клубними закладами Вінниччини 95

Луценко Н. А. Творчість Т. Н. Яблонської як культурний феномен 100

Мудрик В. Г. Функціонування хорової традиції в умовах реформування духовних шкіл у XIX столітті 105

Роботько С. В. Особливості формування національної самосвідомості аматорів засобами українського народного танцю 110

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Безручко О. В. В. Чубасов: режисер, науковець, вчитель 114

Бєлявіна Н. Д. Спільне виконання "Concertare" та узгоджене звучання "Consonantis" як естетичні коріння поняття "концерт" 119

Борейко Г. Д., Петрів В. Ю. Культурно-мистецьке життя Рівненщини 50–60-х років XX століття: питання історіографії 123

Варивончик А. В. Традиційна українська народна вишивка у творчості дизайнера-модельєра Роксолани Богуцької (аналіз колекцій 2007–2009 років) 127

Ізваріна О. М. Валентин Костенко: ім'я, відроджене часом (за матеріалами особистого архіву композитора) 133

Ніколаєнко В. І. Основні компоненти театрального мистецтва: самоцінність, функції та головні ознаки 137

Тимощук О. Є. До проблеми формотворення в рок-музиці 142

Шубенко Н. О. Аудіовізуальний медіатекст: специфіка, структура, властивості 145

Антоненко О. М. Творчість Л. А. Усачова в контексті розвитку хорової культури Запорізького краю другої чверті XX століття 150

Відьма Б. О. Взаємозв'язок змісту і форми у скіфському анімалістичному мистецтві 155

Зименко А. І. Проблеми співвідношення кількості та якості в музично-філософській діяльності 159

Кравець М. Р. Живопис Олекси Друченка 164

Макаренко Л. П. Тема реквієму у симфонії № 5 "Pro Memoria" (пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні) Лева Колодуба 170

Малихіна М. А. Професійна циркова освіта в Україні: історико-мистецтвознавчий аспект 174

Хабарова І. М. Використання ІТ-технологій при створенні текстильних виробів 179

Наукове видання

Культура і Сучасність

АЛЬМАНАХ

№ 1, 2012

Літературний редактор	***Л. В. Цивільова***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***
Редагування англомовних анотацій	***Б. Б. Даниленко***

Підписано до друку 30.05.2012. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 20,93. Наклад 1000 прим.

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