ISSN 2226-0285

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

КУЛЬТУРА І УЧАСНІСТЬ

№ 1 А Л Ь М А Н А Х **2013**

CULTURE AND CONTEMPORANEITY

A L M A N A C

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – 234 с.

У запропонованому альманасі "Культура і Сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання філософії, культурології та мистецтвознавства, а також пропонуються погляди науковців щодо розв'язання проблем у сучасній культурі.

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

Шинкарук В.Д., д.філол.н., професор (*голова редколегії, головний редактор*) (Україна); ***Романенкова Ю.В.,*** д.мист., професор (*заст. голови редколегії*) (Україна); ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України (Україна); ***Більченко Є.В.,*** д.культ., доцент (Україна); ***Волков С.М.,*** д.культ., доцент (Україна); ***Дмітрієва Л.М.,*** д.філос.н., професор (Росія); ***Єгоров О.Г.,*** д.філос.н., професор (Росія); ***Можейко М.О.*** д.філос.н., професор (Білорусь); ***Надольний І.Ф.,*** д.філос.н., професор (Україна); ***Немкович О.М.,*** д.мист., с.н.с. (Україна); ***Редя В.Я.,*** д.мист., професор (Україна); ***Ржевська М.Ю.,*** д.мист., професор (Україна); ***Сабадаш Ю.С.,*** д.культ., доцент (Україна); ***Сєров М.В.,*** д.культ., доцент (Росія); ***Сичов А.А.,*** д.філос.н., професор (Росія); ***Сіверс В.А.,*** д.філос.н., професор (Україна); ***Смолик О.І.,*** д.культ., професор (Білорусь); ***Станіславська К.І.,*** д.мист., доцент (Україна); ***Уланова С.І.,*** д.філос.н., професор (Україна); ***Урсу Н.О.,*** д.мист., професор (Україна); ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік НАМ України (Україна); ***Федь В.А.,*** д.філос.н., доцент (Україна); ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., професор (Україна); ***Афоніна О.С.,*** к.мист., доцент (*відповідальний секретар*) (Україна).

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
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 5 від 28 травня 2013 р.

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

Свідоцтво про державну реєстрацію:
КВ № 3809 від 10.06.1999

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2013
© В. Д. Шинкарук, 2013
© О. А. Гаврищук, дизайн, 2013
© Автори, 2013

Ф І Л О С О Ф І Я

УДК 159.964.225:7

Вернудіна Ірина Володимирівна,
доктор філософських наук

ЕСТЕТИКО-ПСИХОЛОГІЧНА ПРИРОДА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

У статті розглянуто й проаналізовано найважливіші складові творення художнього образу в мистецтві з точки зору естетики і психології. Феномен виникнення художнього образу невід'ємний від естетико-психологічного феномену особистості митця та його креативної діяльності. Сутність художнього образу завжди обумовлена особистісними властивостями творчої індивідуальності й відтворює психоемоційні особливості та ціннісні пріоритети автора. Унікальність, неповторність, мистецьку й культурну значущість художнього образу як втілення певного естетичного ідеалу забезпечують суб'єкт-об'єктні зв'язки митця, дія його творчої уяви та фантазії, асоціативне мислення, підвалини неусвідомлюваного психічного тощо. Будь-який універсальний образ-архетип завжди має індивідуально-авторське переломлення та втілює сутнісні характеристики творчої особистості митця.

Ключові слова: *художній образ, митець, творчість, естетика, психологія, творча індивідуальність, уява, неусвідомлюване психічне.*

Вивчення концептуальної проблеми митця і мистецтва, що постала в українській гуманістиці на межі XIX–XX століть має вестися в річищі філософської, естетико-психологічної парадигми. Як одне з найважливіших питань духовного і культурного буття людини й усього людства, воно занурене в контекст еволюції європейської і світової естетичної думки, позначене нагальними потребами (вимогами) часу. Зі зміною й урізноманітненням способів художнього осягнення світу роль митця в процесі творення не лише зростала, а й остаточно набула першорядного, глибинно-сутнісного, універсального значення. Як наслідок, творчість стає гімном індивідуального світовідчуття, розгортанням особистісних властивостей і внутрішнього потенціалу суб'єкта творення. При цьому сутність креативного процесу не в тому, який вихідний матеріал використовує автор для свого твору, а в тому, як він інтерпретує його, які враження, емоції і почуття виникнуть потому в душі сприймаючого. Унікальний процес творення художнього образу є потужною реалізацією творчого начала, власного "Я" митця і водночас – творенням індивідуально-чуттєвого художнього світу.

Об'єктивні конкретно-історичні умови розвитку індивідуальності в літературно-художньому процесі другої половини XIX – початку XX століть чітко означили тенденції розвитку й української культури на рубежі століть: від соціологізму до індивідуальної психології, від сталих традицій – до психологічного аналізування мистецьких явищ. У результаті відбулося й зміщення "матеріальних" та "ідеальних", об'єктивних та суб'єктивних акцентів у творі, епічного і романтичного, раціонального й ірраціонального елементів у його структурі. Суттєве "перезавантаження" системотворчих компонентів культуротворчого поступу України межі століть змінює й функціональну роль митця у суспільстві, характер і принципи його діяльності на шляху творення художніх цінностей. Утвердження нового типу суб'єкта творчості змінило й кінцеву мету мистецтва: відображення дійсності через перетворення її "за образом і подобою" творчої індивідуальності.

Дослідження художніх процесів української культури кінця XIX – початку XX століть доводить, що зв'язок індивідуального з естетичним стає тим тіснішим, чим істотніше змінюється структура художнього мислення поетів, письменників, художників "нової генерації" (І. Франко). Те нове й особливе, що вони привносили в мистецтво, виявлялося не в тематиці зображуваного, а в способах художнього творення. Акцентування уваги митця було перенесено з опису явищ і фактів на враження і почуття, які вони викличуть в людських душах, а звідси – на характер особистості, її інтелект, свідомість, і глибше – на певний психічний стан чи процес, настрій чи почуття, задоволення чи внутрішній конфлікт.

Проблема художнього образу в сучасній гуманітаристиці, й у першу чергу в естетиці та психології, традиційно вважається однією з концептуальних. Значною мірою розробка питання здійсню-

© Вернудіна І. В., 2012

валася російською та українською наукою у другій половині XIX – протягом XX століття й пов'язувалася з іменами О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського, І. Франка, Л. Виготського, Ю. Борєва, В. Роменця, В. Мазепи, Д. Кучерюка, І. Манохи. Створений образ, за переконанням вище названих учених, екстраполює естетико-художній та емпіричний досвід митця, втілює його власні переживання й специфіку сприйняття. Сучасні психолінгвістика, мистецтвознавство, культурологія скеровують свій науковий потенціал у площину індивідуалізму й антропоцентризму, сприяючи тим самим подальшому "дешифруванню" феномена художнього образу. Процес творчого постання образу, його естетико-художня значущість, культурологічний статус митця – важливі аспекти, що й надалі потребують міждисциплінарної й кроскультурної розробки.

Саме художній образ, його мегасутність відображає форми сприйняття дійсності митцем та її специфічно авторське переломлення. Унікальність творчої індивідуальності стає "будівельним матеріалом" образу. Якби художній образ спочатку був зрозумілим і прозорим, таким, що з легкістю міг бути вербалізований або цілком перекладений на мову логіки, наука могла б замінити собою мистецтво. "Якщо в науково-логічній думці все чітко і однозначно, то образна думка завжди багатозначна" [2, 199]. Та якби художній образ був таким, охарактеризувати і пояснити який словами було б неможливо, то ні літературознавство, ні мистецтвознавство, ні художня критика взагалі не існували б. Водночас "якби психологія могла розкривати достеменні причинні зв'язки в художньому творі й у художній творчості, – відмічав К.-Г. Юнг, – то все мистецтвознавство цілковито втратило б незалежність і йому прийшлося б увійти в психологію на правах звичайного її розділу" [11, 125].

Точне зауваження видатного швейцарського ученого-психіатра, фундатора аналітичної психології К.-Г. Юнга скеровує процес дослідження мистецтва й усіх його складових та похідних у площину мультипарадигмального наукового підходу як єдино виправданого. При цьому "обриси" й "конфігурація", символічність та синестезійність, глибинний смисл і сугестивний вплив художнього образу, як ніякого іншого мистецького феномена, залежать від сполучення асоціацій і гнучких асоціативних зв'язків автора – суб'єкта творення. Визнаючи, що "художній образ – індивідуалізоване спілкування, що розкривається в індивідуальному і через індивідуальне, в конкретно-чуттєвій формі" [2, 201], образ постає перед нами не у вигляді незрозумілих абстракцій, а в здійсненій, "олюдненій", "опредмеченій" реальності. На думку Гегеля, образне уявлення є явищем, у якому "ми пізнаємо субстанціальне начало безпосередньо через саме зовнішнє та її індивідуальність у нерозривному із нею зв'язку" [4, 194].

Як зазначає сучасний український психолог І. Маноха, "мистецтво відтворює світ в образах узагальнених, абстрагованих чи, навпаки реальних, природних, проте завжди – індивідуально привласнених та індивідуально відображених у кольорі, звуці, пластиці тощо. Мистецьке відношення до світу актуалізує певну посередню між реальним та уявним, природним та синтезованим, доступним і фантастично далеким позицію індивіда, що творить відповідно до неї якийсь конкретний образ. Мова йде про художній образ – самостійну індивідуалізовану реальність, що породжується рукою та уявою конкретної людини" [8, 310].

Художній образ постає в двох вимірах свого існування: з одного боку, це "самостійна об'єктивна реальність", що існує вже "незалежно від її творця та предмета, що надихнув його", з іншого – це "витвір людського духу, вияв конкретного індивідуального "Я". Перший аспект, слушно зазначає І. Маноха, властивий переважно мистецтвознавству та його різноманітним прикладним галузям, другий – царині "філософського та психологічного осягнення сутності людського існування", формам та способам "самовияву індивідуального "Я", людської природи в цілому" [8, 310]. Художній образ, вважає психолог, "у прямій чи опосередкованій формах може викликати зміни, здійснювати мистецькі впливи на розвиток соціальних і навіть історичних процесів" [8, 312]. Прикметно, що відомий український кінорежисер Ю. Іллєнко обстоював суголосну думку: "Художній образ, на відміну від наукових понятійних категорій може схопити і відобразити явище в цілому" [6, 54].

Варто підкреслити, що І. Манохою надзвичайно влучно підмічена та тонка межа, яка відрізняє образ художній від мистецького образу. Авторці монографії "Психологія потаємного "Я" (2001) вдалося знайти точні мовно-поняттєві еквіваленти, завдяки яким визначення, що відтворюють ознаки і відокремлюють один тип образу від іншого постають в чітко сформульованій науковій формі: "Мистецький образ – це відображена у своїй складній та неповторній природі сутність, певне самостійне буття, узагальнена ідея, матеріалізований смисл. У мистецькому образі поєднуються всі рівні існування сутнього: і природний, матеріальний, і духовно-смисловий, і індивідуально-психологічний, і культурно-історичний тощо. Мистецький образ – це відтворена на найвищому рівні людського духу реальність, що перетинає межі власного існування у часі, просторі, русі. Це найвища форма відображення індивідуальної природи людського "Я" у його трансцендентній сутності" [8, 311].

Вважаємо, що в процесі творчості чи на найбільш загадковим і утаємниченим є саме процес народження образу. Більшість митців не можуть пояснити ні етапи його постання, ні ті особливі ідейні сплетіння і комбінації, які у кінцевому результаті надають йому саме таких "контурів", а не інакших. Мистецтво в його естетичній сутності існує передусім у формі довершено вибудуваного художнього образу, який покликаний віднайти одвічну природну істину і всезагальний буттєвий смисл. Естетична цілісність образу відображає глибинний потенціал людської душі, пошук, втілення і уявлення про красу, споконвічне прагнення людини до гармонії і досконалості, отже – естетичний ідеал. Естетико-художній ідеал митця "може мати різні рівні втілення: від фрагментарного висвітлення ідеалу до витонченої єдності образу естетичного; від прихованого, потенціально доступного змісту до яскраво вираженого, актуального естетичного звучання; від поверхового, реально виявленого констатування змістових складових образу до глибинної субстанціальності розкритого змісту; від констатуючих форм подання ідеалу естетичного до "симфонічного звучання" його гармонії" [8, 312].

Так постає ще один важливий теоретичний і практичний аспект проблеми мистецтва як результату креативної діяльності: чим у підсумку відрізняється творчість одного митця від творчості іншого в межах спільних естетичних завдань. Цим чинником є виключно специфічний "кут зору" і спектр сприйняття дійсності, певний "артистичний світогляд" майстра (термін І. Франка). В його основі – індивідуальне авторське світобачення і світовідчуття, своєрідна призма авторського саморозгортання. Саме це надає думкам, почуттям, ідеям автора неповторного колориту, істотно впливає на вибір засобів і способи образотворення, на суть і змістове наповнення художнього образу. Специфічність світосприйняття митця щільно пов'язана з його психологічними особливостями, з художнім смаком, духовними цінностями і пріоритетами.

"У першім ряді артистів, сконцентрованих на своїй артистичній творчості, гармонійних натур, здібних до об'єктивного малювання дійсності" [9, 68–69] називав І. Франко в українській літературі Т. Шевченка, В. Стефаника, М. Коцюбинського, Лесю Українку, О. Кобилянську, М. Черемшину, Л. Мартовича та інших. До числа найперших з них віднесемо, безумовно, самого Івана Франка. Одним із "секретів" їхньої оригінальної творчості було збалансоване поєднання загальних соціокультурних феноменів (мови, традицій, моралі, соціального психологізму, національного менталітету, моральності, естетизму тощо) та їх екстраполяція в контекст авторської індивідуальності. При цьому якщо той чи інший рівень виконання мистецького твору залежить і від індивідуальної майстерності ("професіоналізму ремісника", за Бодлером), і його талановитості як синтетичного обдарування в певному виді мистецтва, і від умов творення, то майже неможливо встановити "яким чином у поєднанні тих чи інших елементів мистецької творчості, у змістовому наповненні творчої інтуїції, творчої уяви, фантазії тощо раптом складається неповторний вияв індивідуального "Я" у певному художньому образі. Причина цього – індивідуальна неповторність людської природи, що завжди багатомірна і неосяжна…" [8, 312–313].

Непересічність і таїну приховує у собі творчий процес народження художнього образу, уособлюючи тим самим і виокремлюючи митця, якого не дано зрозуміти: "Вам невідомо, – підкреслював свого часу Ш. Бодлер, – в якій дозі змішала природа в душі різних художників пристрасть до лінії і пристрасть до кольору, вам невідомо й те, якими таємничими засобами отримує він цей сплав, результатом котрого є картина" [1, 521]. Позасвідоме комбінування, мозаїчне поєднання частин майбутнього цілого (цілісного) образу знаходяться в одноосібній і безмежній "владі" митця. Лише його внутрішні експектації та інтенції, прагнення та уявлення диктують різнорідні творчі "ходи".

Естетизуючи власні переживання, страждання, життєві колізії більшість митців перетворюють їх на почуття, що живлять і наповнюють самі себе і цим стають самодостатніми і самоцінними для творчості. Саме перебіг внутрішніх емоційних станів провокує художника на потребу в креативній "розрядці" в стані натхнення. Свого часу Л. Виготський також піднімав питання, чи не є мистецтво "засобом для розряджання нервової енергії" і давав ствердну відповідь: так, дійсно, для художника творчість – засіб вивільнення психоемоційної енергії, що веде до вирішення внутрішніх конфліктів і розрядження афективної напруженості [3]. Яскравий поет-індивідуаліст Ш. Бодлер був переконаний, що таке творче донорство притаманне лише обраним, як, власне, і філософське мистецтво. Чи не тому митці ні за які блага не позбулися б своїх страждань, якими живляться "до нестями"..? (Серед них, безумовно, сам Бодлер; така ж модель поведінки відома з біографії Петрарки; М. Цвєтаєва теж зізнавалася у тому, що "між повнотою страждання і порожнечею щастя" її вибір зроблений "від роду і до роду…") Для поета страждання завжди продуктивні, бо занурюють його у надприродний, ідеальний, уявний світ образів і катарсичних переживань/почуттів. Мистецтво, складав свого часу Бодлер гімн естетичному феномену людства, є "дорогоцінне благо, напій, що дарує і свіжість і тепло, що підтримує і тіло і дух у природній гармонічній рівновазі" [1, 518]. За переконанням Бодлера-поета і теоретика, мистецтво – талан "інакших".

Підкреслимо: мистецтво, насамперед, плід напруженої, титанічної праці, результат художньо-творчого мислення і специфічного сприйняття дійсності, творчої фантазії й уяви митця, що засновані на практичному, а головно – емоційно-почуттєвому, емпіричному досвіді. Вважається, що художник, передусім, мислить образами, а образ – "віддрукована в свідомості реальна річ або предмет" [5, 56]. Художній образ народжується, постає спочатку в уяві художника, потому автор розкриває, втілює у ньому життєвий смисл свого світобачення. Але якщо образи створюються уявно й мисленнєво, то завершені твори мистецтва є "втілені в матеріал художні образи" [5, 56]. В їхніх витоках не лише стиль художньо-образного мислення, а й вміння оперувати набутими і накопиченими враженнями, що згодом будуть покладені в основу твору.

Уява як складний і багатошаровий процес людської психіки дозволяє спрогнозувати результати креативної діяльності ще до її початку і передбачити не лише кінцевий продукт, а й усі проміжні стадії, орієнтуючи творця у процесі художньої творчості в тому чи іншому напрямкові художнього втілення. На відміну від процесів інтелектуально-логічного мислення, яке, зазвичай, спирається на терміни, поняття й категорії, уява використовує образи й асоціації. Її головне призначення у "перетворенні й комбінуванні образів" (І. Франко) у такий спосіб, який забезпечував би створення нової, раніше не існуючої ситуації або об'єкта, що діє, у художньому творі. Уява "включається" тоді, коли відсутній необхідній спектр переживань чи емпіричний досвід митця, адже "залатати" лише свідомістю й організовано-структурованою системою понять лабіринти творчого натхнення неможливо. За Бодлером, саме уява заповнює і надолужує "прогалини" в низці необхідних креативних чинників тоді, коли не всі з них наявні в творчому арсеналі автора. Завдяки творчій уяві митець здатний відтворити такі явища чи події, яких і сам не зазнавав у реальному житті.

Сьогодні нарівні з поетичною фантазією уява визнається основою творчих здібностей художника, підґрунтям креативного акту в мистецтві. Без розвиненої, асоціативно-образної уяви художня творчість по суті неможлива. Саме уява є витоком і першобудовою художнього образу. У щільній взаємодії з художньо-творчою уявою знаходяться й такі психічні феномени як сприйняття, уявлення, інтуїція, емоції, почуття, пам'ять, позасвідомі процеси й імпульси тощо.

Вільне оперування художніми образами в уяві митця дозволяє "перестрибнути" певні, ще й сьогодні незрозумілі етапи мислення і досягнути бажаного результату. Художній, мистецький твір – втілена мрія творчої індивідуальності, розгорнута засобами і прийомами художнього образотворення. Художні образи втілюють почуття, переживання, життєві спостереження, а уява й творча фантазія з'єднують в одне ціле образи дійсності та мистецтва. Правдивість і щирість – головні риси істинного мистецтва, позаяк мистецтво – специфічна властивість людини, її естетична й духовна потреба. Щоби створити дійсно нове, непересічне, небуденне, – це нове слід вистраждати, пережити розумово і почуттями. При цьому слід володіти професійною майстерністю досконалого, довершеного виконання творчого задуму художніми прийомами та засобами.

У будь-якому виді мистецтва художній образ має також свою структуру, обумовлену, з одного боку, особливостями втіленого в ньому духовного змісту, з іншого – інструментарієм, за посередництвом якого цей зміст втілюється. Так, в архітектурі художній образ є статичним, в літературній творчості – динамічним, у живописі – візуальним, зображувальним, у музиці – інтонаційно-аудіальним. В одних жанрах художній образ може поставати в людській особі, в інших виступає як образ природи, в третіх – як певна річ, у четвертих поєднує людські дії із середовищем, у якому подія розгортається.

Як зазначав Ю. Борєв, "художній образ – змістова форма мистецтва, форма мислення у мистецтві. Це іншомовна, метафорична думка, що розкриває одне явище через інше" [2, 195]. В образі, у якому один предмет розгортається через інший, обидва вони є рівнозначними. Художній образ народжує нове знання про світ, зіставляючи і розкриваючи два самостійних явища. Власне у цьому і полягає сутність художньої думки, котра не нав'язується ззовні явищам чи подіям у світі, а органічно витікає з їхнього зіставлення, їхньої взаємодії й взаємозв'язку. Неповторність образу – у поєднанні на перший погляд непоєднуваного, у розкритті раніше невідомих рис і відношень, у зв'язках реальних явищ. В основі цього феномену – асоціативність мислення особистості. Причому чим більша смислова "відстань" лежить між образами цих асоціацій, тим продуктивнішим художнім типом мислення володіє митець.

Значної уваги асоціативному мисленню приділив у своєму трактаті "Із секретів поетичної творчості" І. Франко. За його переконанням, саме асоціативність мислення є однією з головних ознак творчої вдачі митця, вона ж виокремлює його творчість і робить її результати значущими з точки зору естетико-художніх цінностей і надбань загальнолюдської культури. Розробці теорії поетично-образних асоціацій, дослідженню процесу комбінування творчою індивідуальністю картин і вражень

дійсності в образи поетичної, художньої уяви взагалі належить особливе місце в естетиці І. Франка. Асоціації, як зазначалося, органічний елемент психоемоційного, функціонального стану людини і, водночас, основа поетичної образності. Зчеплення, зв'язування, поєднання асоціативних ідей і образів спостерігається повсякчас і протягом будь-яких психічних процесів: уявлення, запам'ятовування, мислення тощо. Важлива роль належить їм ще на етапі постання картин та уявних образів у "підкірці" головного мозку людини. За Франком, асоціації активно сприяють "виверженню" художнього запасу з глибин сфери неусвідомлюваного психічного, проте особлива їх місія полягає у творенні уявою поетичного, мистецького світу і, власне, – унікальних художніх образів.

Досліджуючи особливості образотворення, підкреслимо: значні художні образи відбивають ті чи інші потреби, потяги, експектації, внутрішні конфлікти автора, а також їх трансформацію й переробку в його уяві. Тому образ, у результаті, є створеним свідомістю і позасвідомим митця об'єктом, на який він переніс власні почуття й емоції, афекти й пристрасті, інтелектуальні й душевні переживання, тобто – є проекцією власного внутрішнього світу митця. Ці внутрішні психічні процеси "ідентифікації" і "перенесення" можуть здійснюватися і свідомо, і неусвідомлювано для творчої особистості. У першому випадку об'єкт ідентифікації виступає як прототип художнього образу, в другому – з'являється можливість проявитися тим прихованим потребам та інтенціям автора, що мають значну відмінність від його реальних переживань. Таким чином, процес художньої творчості є як втіленням внутрішніх, потаємних установок і переживань митця, так і творенням, власне, художнього образу. У свою чергу, художній/поетичний образ як результат творчості – це довершене, конкретно-чуттєве, узагальнене і просякнуте індивідуальними переживаннями автора його власне естетико-художнє світобуття.

Студіюючи чільні "механізми" творення образу, зауважимо, що художник не говорить безпосередньо про духовне, про внутрішній світ героїв, яких зображує у своєму творі. Він дотримується невербального змалювання станів, що передаються рухами, жестами, мімікою людей, характеризуються діями, вчинками, внутрішньою реакцією на ті чи інші події. Митець зображує людину так, як її можливо було б сприймати в повсякденності, у її зовнішніх проявах, вільних чи мимовільних. Цим досягається ефект художньої пластичності, а образ для сприймаючого стає зримим. Але й це ще не вичерпує той перебіг почувань, які постають у внутрішньому світі людини, усі її настрої, наміри, рішення, гаразди й негаразди, страждання, пристрасті, емоції, почуття... Саме художнє змалювання образу змушує героя внутрішньо розкриватися, виявляти себе у різних ситуаціях та діях, розгортати окремішність свого духовного світу.

"Артист, коли кладе собі які завдання, – уточнював І. Франко, – то вони з а в с і г д и лежать у обсягу психічного і м о р а л ь н о г о життя…; се його матеріал, се цегли та дилі, з яких він складає свою будову" (виділення оригінальні, – І. В.) [10, 7]. Поети й письменники не вживають наукових понять для пояснення своєї художньої концепції навіть тоді, коли необхідними є спеціальні фахові знання. І це при тому, що слова були і залишаються у свідомості людини сталими носіями інформації, а в творчості мають діяти не-наочно і не-художньо. Тому для митця конче необхідною є спроможність висловити і розкрити свій задум так, як інші не здатні зробити це звичайною мовою повсякденності. Тож для повномасштабного втілення художнього образу в літературній творчості першорядне значення має володіння мовою, якою творить митець.

Чи не найбільш складними і багатокомпонентними чинниками народження образу в художній творчості стають також неусвідомлювані форми психічної активності. (Ті учені, котрі не враховують цей найважливіший аспект креативної діяльності ризикують вилучити себе з розряду сумлінних дослідників об'єктивного естетико-психологічного змісту й художньої структури образу.) Мистецтво і творчий процес буквально "просякнуті" алгоритмом активності неусвідомлюваного в усіх його проявах і на усіх рівнях психіки – від елементарних (задум) до максимально складних і багатопланових (натхнення).

Теорією художньої творчості констатовано також, що прихована складність "мови" естетичних образів, їх принципова та якісна відмінність від мови мисленнєво-раціонального пізнання не "заточена" на обов'язковий пошук істини, як це необхідно, скажімо, в точних науках. Так, на думку Е. Леонтьєвої, "логічні твердження у науці, для яких істина – це завжди ціль, не ідуть ні в яке порівняння з "твердженнями" у сфері, наприклад, художньої літератури... і відіграють другорядну роль при створенні художніх образів" [7, 208]. Варто виокремити і те, що процес творення образу складається з перманентного вибору автором естетично й художньо виправданих з його точки зору форм, слів, фарб, композиції тощо. Останні ж, у свою чергу, завжди ґрунтуються на поєднанні набутих у процесі професійного й особистісного досвіду митцем чинників. Тому акт "прийняття художніх рішень" завжди є прихованим, непомітним і має лише зовнішні, формальні ознаки. Очевидним є лише результат творчості – завершений твір мистецтва, базований на низці органічно посталих художніх образів.

Підкреслимо, що як сумлінний дослідник художньої творчості І. Франко, зіставляючи між собою різні поетичні стилі, мистецькі школи і напрямки, дійшов висновку, що навіть у суто технічних прийомах та засобах творення різними митцями художнього образу можна виокремити багато спільного чи подібного. Проте цілісний образ, фігуру "на повний зріст" неможливо створити простим поєднанням окремих частин або, за Франком, "психологічним анатомуванням". Образ у мистецтві може постати виключно завдяки естетико-художньому мисленню митця, причому – унікальному асоціативному мисленню образами. Слід зауважити й те, що не існує художніх образів, які б не мали життєвої першооснови в "об'єктивній дійсності". Реальне життя завжди залишається не стільки прямим прототипом і прообразом, скільки – початком, первинним поштовхом, стартовим контуром до постання майбутнього художнього образу.

І. Канту належить слушна думка про те, що форма прекрасна лише тоді, коли вона є мимовільним, несвідомим відображенням, наочним втіленням ідеї. До кантівської дефініції І. Франко додає, що проблема криється не стільки в тім, щоб лише висловлювати образи та ідеї свідомо чи несвідомо, а передусім у тому, як саме і у який спосіб їх висловлювати. Суголосною є точка зору й сучасних дослідників творчості: опора на процеси та дію неусвідомлюваного психічного забезпечує митцю глибину його авторської концепції. Інтерпретація того, що він сприймає у житті і як це переживає, зміст, яким насичує свої твори й художні образи також визначаються його творчою індивідуальністю.

Тож сутність естетичного образу безпосередньо пов'язана з особливостями особистості митця, його свідомим і неусвідомлюваним психічним, світом його цінностей в усьому перебігові їх складнощів і колізій. Колорит і композиція твору мистецтва теж характеризують креативні можливості автора. Специфічність сприйняття дійсності, унікальні властивості суб'єкта творення відповідають за смислове навантаження образу. Процес творення художнього образу є актом індивідуального розгортання, прагненням втілити естетичний ідеал, "розкодувати" універсальні секрети художньої культури людства. Художній образ – сполучна ланка між реальним світом і його репрезентацією, жива "клітина" мистецтва, його мегасутність (Д. Кучерюк). Художній образ – проекція внутрішнього світу його автора, реалізація творчої "Я-концепції", персоналістичний вимір буття.

Використані джерела:

1. Бодлер Ш. П. Салон 1846 года / Шарль Пьер Бодлер // Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве : пер. с фр. / Шарль Пьер Бодлер. – М. : Рипол Классик, 1997. – 957 с. – С. 61–129.
2. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – Изд. 2-е. – М. : Политиздат, 1975. – 399 с.
3. Выготский Л. Психология искусства / Лев Выготский. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Сочинения / Гегель ; под ред. А. Деборина и Д. Рязанова ; Ин-т К. Маркса и Ф. Энгельса. – М. ; Л. : Гос. изд-во. – Т. 14, Кн. 3: Лекции по эстетике / пер. П. С. Попова. – 1958. – 440 с.
5. Дедюлина М. А. Учебно-методический комплекс по курсу "Естетика" / М. А. Дедюлина. – Таганрог : Изд-во ТРТУ, 2004. – 136 с.
6. Іллєнко Ю. Криниця для спраглих : афоризми та сентенції Юрія Іллєнка / авт. ідеї, уклад. та літ. ред. І. Фаріон. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. – 160 с.
7. Леонтьева Э. В. Искусство и реальность: критика некоторых буржуазных концепций художественной правды / Э. В. Леонтьева. – Л. : Наука, 1972. – 238 с.
8. Маноха І. П. Психологія потаємного "Я" / І. П. Маноха. – К. : Поліграфкнига, 2001. – 448 с.
9. Франко І. Я. Молода Україна / І. Я. Франко. – Львів : накладом Укр.-рос. видавн. спілки, 1910. – Ч. 1. – VI, 143 с. – (Писання Івана Франка ; 6).
10. Франко І. Я. [Примітка до статті Ю. Кміта "Карпенко-Карий (Іван Тобілевич)"] / І. Я. Франко // Зібрання творів у п'ятидесяти томах / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – . – Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902). – 527 с. – С. 7.
11. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Собрание сочинений : в 19 т. / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, ИВО-СиД, 1992. – . – Т. 15 : Феномен духа в искусстве и науке. – 320 с. – С. 121—152.

Вернудина Ирина Владимировна, доктор философских наук

Эстетико-психологическая природа художественного образа

В статье рассмотрены и проанализированы наиболее важные составляющие создания художественного образа в искусстве с точки зрения эстетики и психологии. Феномен возникновения художественного образа неотъемлем от эстетико-психологического феномена личности художника и его креативной деятельности. Сущность художественного образа всегда обусловлена личностными свойствами творческой индивидуальности и воссоздает психоэмоциональные особенности и ценностные приоритеты автора. Уникальность, неповторимость, художественную и культурную значимость художественного образа как воплощения определенного эс-

тетичного идеала обеспечивают субъект-объектные связи художника, действие его творческого воображения и фантазии, ассоциативное мышление, несознаваемое психическое и т. п. Любой универсальный образ-архетип всегда имеет личностно-авторское преломление та воплощает сущностные характеристики творческой личности художника.

Ключевые слова: художественный образ, художник, творчество, эстетика, психология, творческая индивидуальность, воображение, несознаваемое психическое.

Irina Vernudina, Doctor of Philosophy

Aesthetic and Psychological Nature of the Image

The article reviewed and analyzed the most important components of creating an artistic image of the art in terms of aesthetics and psychology. The study of the conceptual problems of artist and art that emerged in the Ukrainian humanistics on the verge of the 19th and the 20th centuries should be conducted in the domain of philosophical, aesthetic and psychological paradigm. As one of the most important issues of spiritual and cultural life of the person and of all humanity, it is embedded in the context of the evolution of European and global aesthetic thought, marked by the urgent needs of (necessities) of the time. With the change and diversification of artistic ways of understanding of the world the role of the artist in the process of creation is not only growing, but eventually it has acquired paramount, deep-sense, universal values. As a result of this, the creativity becomes the anthem of individual world perseption, the development of personal features and the inner potential of the creation of subject. Thus the essence of the creative process lies not in the the source material used by the author for his work but in the way he interprets which emotions and feelings it evokes later in the perceiving soul. The unique process of creating an artistic image represents a powerful implementation of creativity, his own "ego" of the artist and at the same time – the creation of personal and sensual world of art.

It is an artistic image, its megaessence that displays the perception form of reality and the specific artist's refraction.The unique artistic personality itself becomes the "building blocks" of the image. If the art image were originally clear and transparent, so that it could be easily verbalized or fully translated into the language of logic, science could replace art. "If the scientific and logical thinking is clear and unambiguous, the figurative thought is always ambiguous". If an artistic image were that way, it would be impossible to characterize it by means of words than neither

literature or art criticism would exist. However, "if psychology could reveal exactly causal relationships in a work of art and the artistic creativity – noted K.-G. Jung – then all art criticism would completely lose independence, and it had to incorporated into psychology as an ordinary subdivision".

An artistic image appears in two dimensions of its existence: on one hand, the "independent objective reality" that exists "regardless of its creator and the subject that has inspired it," and on the other hand this is the "work of the human spirit, an expression a particular individual "ego". The first aspect , as it has been rightly stated by I. Manoha, is pertinent to the major part of art criticism and its various applied branches, the second is pertinent to the field of "philosophical and psychological understanding of the nature of human existence", forms and methods of "self-expression of the individual" ego "of human nature as a whole". According to the psychologist, an artistic image, directly or indirectly affects artistic influences on the development of social and even historical processes". It is worth while mentioning that the famous Ukrainian filmmaker Yuri Illenko advocated the similar idea: "An artistic image, opposed to scientific conceptual categories, can capture and display the phenomenon as a whole".

We believe that it is the process of creating an image that is the most mysterious and enigmantic one. Most artists can not explain either the rise of its stages or those special ideological plexus and combinations that eventually provide him with such "units" and not otherwise. Art in its aesthetic nature exists primarily in the form of perfectly constructed artistic image, which aims to discover the eternal truth of the natural and universal existential meaning. The aesthetic integrity of the image demonstrates the internal depth potential of the human soul, the search, the implementation and imagination of ideas about beauty, an eternal human desire for harmony and perfection, this an aesthetic ideal. An aesthetic and artistic ideal of the artist " can have different levels of implementation: from a fragmented coverage of an ideal image of unity to the elegant aesthetic one, from the hidden content potentially available sense to explicitly pronounced, contemporary aesthetic sounding , from the superficial , really substantial statement of the identified components of the image to the revealing contents of the deep substantiality of the image, from ascertaining forms to the aesthetic ideal of "symphonic sound" of his harmony.

Today, alongside with poetic imagination imagination as such is defined by the basis of the creative abilities of a recognized artist, a background creative act in art.The artistic essence is hardly possible without highly developed associative imagination . This imagination is the source and precondition of an artistic image. Such psychic phenomena as perception, understanding, intuition, emotions, feelings, memories, subconscious impulses work in tight cooperation with the artistic and creative imagination.

Smooth operation with artistic images in the imagination of the artist allows him or her to "jump" over some incomprehensible stages of thinking to achieve the desired result. An artistic creation is the embodied dream of the creative personality, revealed by the means and methods of image making. Artistic images embody feelings, emotions, life observations and imagination and creative imagination combine images into one reality and art. Truthfulness and honesty are the main features of true art, because art is a specific human trait, the aesthetic and spiritual need of a human being.To create a truly new, conspicuous, unusually new a creator must suffer, live it through mentally and emotionally. In addition to this an artist should possess perfect professional skills, perfect execution of creative design techniques and artistic means.

While exploring the characteristics of creating an image, may we emphasize the following : significant artistic images reflect certain needs, desires, expectations, internal conflicts of the author, as well as their transformation and processing in his imagination. Therefore the image, as a result, is created by the artist's mind as well as his subconscious object upon which he projected his own feelings and emotions, affects and passions, intellectual and emotional experience, that is – which is a projection of the artist's own inner world . These internal mental processes of "identification" and "transference" can be carried out both consciously and unconsciously for a creative person.In the first case, the object of identification serves as a prototype of the image, in the second one – appears an oppotunity to manifest hidden needs and intentions of the author, with a significant difference from his real experiences. Thus, the process of art is both the embodiment of inner secret installations and experiences of the artist and by the creation, in fact, of an artistic image. In its turn, the artistic / poetic image as a result of creativity – this is an accomplished, the concrete sensual, generalized and individual experience permeated by his own aesthetic and artistic outlook.

So the essence of the aesthetic image is directly related to the individual characteristics of the artist, his conscious and unconscious mental characteristics, the world of his values throughout the course of their difficulties and conflicts. The richness and composition of the work of art is also characterized by the creative capacities of the author. The specificity of the reality perception, unique properties of the subject of creation are responsible for making meaning of the image. The process of creating an artistic image is the act of deploying an individual, the desire to embody an aesthetic ideal, to "decode" the secrets of universal artistic culture of mankind. An artistic image is a bridge between the real world and its representation, an alive "cell" of art, its megaessence (D. Kucheryuk). An artistic image is the projection of the inner world of the author, the implementation of the creative "self-concept", a personalistic dimension of existence.

Key words: artistic image, artist, creativity, aesthetics, psychology, creative individuality, imagination, unconscious.

УДК 130.2

Колесник Олена Сергіївна,
кандидат філософських наук, доцент

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У "КОРОЛІ ЛІРІ" В. ШЕКСПІРА

У статті розглянуті численні сюжетні паралелі між "Королем Ліром" В. Шекспіра та текстами міфологічного характеру. З них латиномовні "Історія Британії" та "Життя Мерліна" Гальфріда Монмутського напевно були додатковими джерелами при написанні трагедії. Вірогідним є також непрямий вплив давньокельтських оповідей, зокрема тих, які увійшли в склад "Мабіногіону". Врахування цього культурного контексту дозволяє точніше оцінити характери героїв шекспірівської трагедії, її структуру та проблематику.

Ключові слова: *"Король Лір", "Мабіногіон", міфопоетика, В. Шекспір.*

Актуальність обраної теми визначається неперехідним значенням творчості В. Шекспіра, а також необхідністю уточнення ментальних структур, які лежать в основі класичної європейської культури, та її сучасних модифікацій.

Вивчення різних аспектів міфопоетики в Україні має стійку традицію: починаючи з М. Грушевського, М. Драгоманова, Лесі Українки, О. Потебні та І. Франка, і до таких сучасних дослідників як О. Білокобильський, О. Забужко, О. Кирилюк, С. Кримський, В. Личковах, Н. Хамітов та інші. Інтерес до творів Шекспіра, в тому числі й "Короля Ліра" в Україні виник в XIX столітті, причому з цього приводу так чи інакше висловилися практично всі видатні діячі культури. Найбільше наукове значення має доробок І. Франка та М. Драгоманова, зокрема, його розвідка з українських паралелей шекспірівського сюжету. Згодом до осмислення шекспірівської спадщини зверталися Д. Вавринюк, І. Ваніна, Б. Князевський, О. Ладигіна, І. Луценко, Л. Миловидова, Н. Модестова, Ю. Новиков, М. Шаповалова, Т. Якимович та інші; про власну роботу перекладача писав М. Рильський. У сучасній Україні про Шекспіра пишеться досить багато праць, однак, здебільшого вони присвячені: 1) методиці викладання п'єс в школах та вишах, 2) проблемам перекладу, 3) розвідкам з української шекспіріани. Більш узагальнюючий характер носять публікації таких дослідників, як С. Ватченко, А. Вітченко, М. Кремер, Є. Млиновський, Н. Тарасова. Слід особливо згадати дослідження В. Ніконової з принципів шекспірівської поетики. Тема шекспірівських джерел з часів Драгоманова не привертає особливої уваги, а отже, міфологічні витоки творчості Шекспіра залишаються мало розкритими.

Як пише С. Шкунаєв, "культура будується на основі усього накопиченого до неї матеріалу, включаючи його в своє поле свідомості і надаючи йому сенс в колі даної культури… Якщо між куль-

© Колесник О. С., 2013

турними комплексами, які приходять на зміну один одному, нема різкого розриву та відношень взаємозаперечення, то цей матеріал використовується максимально повно" [3, 401]. Текст шекспірівського "Ліра" зберігає помітну полістадіальність, яка виказує фольклорні корені та довгу еволюцію сюжету.

Відомо, що дві сюжетні лінії "Короля Ліра" були взяті Шекспіром з різних джерел, сильно перероблені та віртуозно поєднані в єдине ціле. Ці джерела вважаються добре вивченими шекспірологами. Було підраховано, що до Шекспіра історія короля Ліра оброблялася різними письменниками біля п'ятдесяти разів. Переказ про Ліра є у відомих "Хроніках Англії, Шотландії та Ірландії" Р. Холіншеда (1577), якими безсумнівно користувався Шекспір; безперечним є також вплив надрукованої в 1605 році анонімної п'єси "Правдива літописна історія Короля Лейра и його трьох дочок…". Першоджерелом сюжету про старого короля була "Історія Британії" (1135) валлійського єпископа Ґальфріда Монмутського.

Як показав ще в 1904 році В. Перретт, сюжет про батька та дочок має безліч варіантів. А. Р. Янг, використовуючи індекс фольклорних сюжетів Аарне-Томпсона, виділив в якості потенційних джерел Гальфріда казки типу 923 (притча про батька, який поділив майно між трьома доньками у відповідності до їхніх промов, та згодом розчарувався) та 510А (історія Попелюшки). Схожість з "Попелюшкою" ще раніше відмітив М. Драгоманов у начерку "Корделія – замарашка", де він навів українські варіанти аналогічного сюжету. Образ трьох сестер відсилає нас до міфологічних уявлень про троїсту богиню (діву-мати-бабу) чи про трьох віщих сестер, які прядуть, проводять через перепони та обрізають нитку долі. Скоріш за все, сюжет 923 виник саме на базі цього міфу, обробленого в реалістичному дусі. Тоді стає ясно, чому лише молодша сестра (в нашому випадку – Корделія) може мати позитивні конотації.

У виданнях з компаративної міфології стало традицією називати прототипом короля Ліра кельтського бога морів Лера чи Лліра, про якого, однак, відомо дуже мало. Ймовірно, що його ім'я поєднав з "бродячим" сюжетом про батька та трьох доньок сам Ґальфрід Монмутський. Ґальфрід активно користувався втраченими письмовими та фольклорними джерелами, і через його посередництво до загальноєвропейської історичної традиції увійшло чимало кельтських історичних та міфологічних уявлень. Саме він підніс образ напівлегендарного кельтського вождя Артура до рангу "короля в минулому та прийдешньому", а його "Історія Британії" справила величезний вплив не тільки на літературу, але й на самосвідомість мешканців Британських островів.

Згідно з Ґальфрідом, Лейр жив в VII столітті до н.е., правив шістдесят років, а в старості схотів визначити, якій доньці віддати кращу частину спадщини. Його молодша донька Кордейла відповіла занадто стримано, була вигнана батьком, однак, вдало одружилася з королем Галлії. Лейр віддав герцогам Корнуолла і Шотландії лише половину острову, але пізніше співправителі повстали та відняли у нього владу. Лейр переправився до Галлії, примирився с Кордейлою, і з її допомогою повернув собі владу. Після смерті Лейра, Кордейла правила ще п'ять років, а потім була скинута з престолу племінниками, синами старших сестер. В ув'язненні вона вкоротила собі віку. Племінники Кордейли поділили владу над Британією, однак один з них порушив клятву і почав війну. Він потерпів поразку та загинув, а його двоюрідний брат Кунедагій став королем всієї Британії і "тридцять три роки зі славою утримував її за собою" [2, 26].

Як бачимо, нерідкі твердження про те, що Шекспір сам "вигадав" смерть Корделії та Ліра, не зовсім вірні – він лише дочитав історію до кінця, а не зупинився на хеппі-енді, як це зробила більшість його попередників.

На відміну від пізніших обробок теми, Ґальфрід показує, що ані літній Лейр, ані жінка Кордейла не могли довго виконувати функції Верховного короля Британії. У багатьох відношеннях шекспірівський "Король Лір" ближче саме до амбівалентності "Історії Британії" Ґальфріда, ніж до пізніших версій, яки відкинули тему "племінників". Крім цього, це у Ґальфріда в історії смерті Кордейли та ворожнечі (двоюрідних) братів помітна перша основа сюжетної лінії синів Ґлостера. Співпадає і те, що один з них – покараний по заслугах зрадник, а другий – майбутній гідний король. Таким чином, сини Ґлостера мають своїми прототипами не тільки героїв пасторальної "Аркадії", але й принців, онуків Лейра, персонажів історичного переказу. Шекспір "ущільнює" час, відносячи Едгара і Едмунда до того самого покоління, що й Корделія, та переосмислює їхню роль. Щоб уникнути морального релятивізму, він також підкреслює, що Едгар, який успадкував королівство, не мав ніякого відношення до смертей Корделії та Ліра.

Чи може історія Ліра та дочок мати інші фольклорні джерела окрім смутних спогадів про бога моря, довільно поєднаних з бродячим сюжетом про невдячних дітей? Цілком вірогідно. В англомовній літературі з кельтської міфології регулярно повторюється гіпотеза про те, що образ Корделії (та її ім'я, незважаючи на співзвучність з латинським "cor" – "серце") генетично пов'язаний з образом вал-

лійської Крайдділадд (Крейділад, Крейтілат), дочки Ллуда. Історія Крайдділадд відома з повісті "Кілух та Олвен", яка входить до складу "Мабіногіону", збірки середньовічних валлійських текстів міфологічного походження. Завдяки своїй надзвичайній сюжетній насиченості, повість про Кілуха і Олвен є, напевне, найбільш відомою частиною "Мабіногиону" та може видаватися як окремий твір [4]. В цю оповідь інкорпорований наступний сюжет:

Крайдділадд, найпрекрасніша з дів Британії, була заручена з Ґвітіром, сином Ґрейдавла, однак викрадена Ґвіном, сином Нудда. Претенденти почали війну за руку дівчини. Конфлікт став настільки руйнівним, що король Артур втрутився та наказав припинити бій та повернути Крайдділадд в дім її батька. Віднині "женихи" мають битися кожний рік в день Першого травня (Калан Май, Белтайн – свято весни в кельтській традиції, від якого непрямим чином походить і день солідарності трудящих). Цей двобій закінчиться лише в Судний день, коли переможець нарешті одружиться з Крайдділадд.

На перший погляд, таке рішення здається абсурдним. Однак, оскільки герої – божественного походження, вердикт Артура означає, що поки світ існує в часі, два претенденти на руку Діви-Влади – Королі Зими та Літа – не повинні отримати переваги. Подібні сезонні двобої – стійкий мотив кельтської міфології. Відбуваються вони зазвичай навесні, коли світ балансує між зимою та літом. Переможець отримує владу, яка часто персоніфікується у вигляді діви, Королеви Травня. Взагалі для кельтів – та не тільки для них – діва (принцеса, королева) та влада були семантично дуже близькі. З уявленнями про "битву сезонів" були пов’язані відповідні обряди, де два чемпіони чи дві команди вели двобій від імені Зими та Літа. Вважається, що саме від локальних варіацій подібних обрядів походять багато видів спорту – від боксу до футболу. "Битва сезонів" залишається стійким мотивом британської (та почасти американської) культури до наших днів.

Історія Крайдділадд, як і багато інших оповідей про любовний трикутник, є одним з варіантів так званого Основного міфу. Головних героїв в ньому троє: Діва-Влада, чоловік (інколи – брат), молодий коханець. Останній часто є сином, племінником, васалом чи другом чоловіка – звідси в епосі, який зводить міф до людського, соціально-психологічного рівню, з’являється тема зради та моральних терзань. В британській та ірландській традиції такі сюжети займають особливе місце, прикладом чого можуть бути Найсі та Дейрдре, Діармайд та Ґрайне, Трістан та Ізольда, Ланселот та Ґвіневер тощо.

У цій міфологемі помітний зв’язок з шекспірівською Корделією, яка за своїм статусом може розглядатися як Діва-Влада. Відлуння міфу про космічний агон у Шекспіра виявляється в:

1) двох претендентах на руку Корделії, "вірному" и "невірному";
2) двох герцогах-суперниках, "північному" і "південному";
3) таємній війні двох братів, "законного" і "незаконного";
4) війні "супердержав" – Британії і Франції.

Шекспір навіть ближче до давнього міфу, ніж його джерела. В "Історії Британії" нема двох претендентів на руку Корделії, нема наявних в "Кілуху та Олвен" тем насильства та безумства, Судного дня и відновлення світового ладу. У Ґальфріда історія Лейра виглядає лише епізодом в ланцюгу подій. Шекспір повертає історії Крайдділадд / Корделії космічний сенс.

Окрім вставної новели про Крайдділадд, в "Кілуху та Олвен" та інших повістях "Мабіногіону" ("Бранвен", "Ллуд і Ллевеліс" та ін.) є й інші сюжети, які мають паралелі з мотивами "Короля Ліра".

Ще одним, прямим чи опосередкованим джерелом шекспірівського "Короля Ліра" може бути латинська поема вже згаданого Ґальфріда Монмутського "Життя Мерліна". Саме в ній ми знаходимо сюжет, відсутній в інших "офіційних" джерелах, але центральний для шекспірівського тексту: безумство короля, який уходить від людей та набуває пророчих здібностей.

Мерлін (Мірддін) є дуже непростою постаттю. Одні дослідники вважають його евгемерізованим божественним персонажем, епонімом-покровителем Британії (одна з давніх назв острову – Clas Merdin, "Морська Фортеця", або "Фортеця Мерліна"). Інші називають його історичною особою – одним з останніх друїдів, який жив в VI столітті н. е. Ці два прочитання не є взаємовиключними, оскільки на реальну видатну людину могли бути перенесені міфологічні уявлення. В поемі Ґальфріда йдеться про те, що Мерлин, король и мудрець, втративши в бою братів, впав у безвихідну печаль, яка переросла в божевілля. В цьому стані він пішов від людей у ліси:

"Тою порой, как Мерлин бессчетными стонами воздух
Полнил, безумье его обуяло: покинув украдкой
Всех, в леса он бежал, чтобы люди его не видали.
В дебри входит Мерлин, он рад, что под вязами скрылся,
Диким дивится зверям, на полянах щиплющим травы" [1, 139].

Він став жити серед звірів, сам здичавів, і залишався в лісах незважаючи на прихід зими та серйозні труднощі. Його сестра, королева Ґаніеда, а також дружина Ґвендолена послали до нього му-

зику, який своєю грою та співом пом'якшив серце безумця та привів його до людей. Однак при королівському дворі до Мерліна повернулось священне безумство, і він, відмовившись від дарунків, добився, щоб його відпустили назад. Мерлін залишився в лісі, але дозволив королівським слугам дбати про нього та побудувати йому посеред лісу обсерваторію. Він зцілився від божевілля, але не втратив пророцького дару. До нього згодом приєдналися вчений бард Талесін, овдовіла Ґаніеда, в якої теж з'явився пророцький дар, а також Мельдін – ще один безумець, якого вдалося зцілити. Таким чином в лісі виникла община з чотирьох мудреців.

Невелика поема вражає своєю енциклопедичністю: окрім історії самого Мерліна, вона містить численні історичні, натурфілософські та географічні екскурси. Вона співставна з шекспірівськими трагедіями за своєю "універсальністю", що охоплює весь всесвіт. Безпосередньо з сюжетом "Короля Ліра" співзвучні її наступні мотиви:

1. Втрата королем розуму в результаті душевного потрясіння з одночасним набуттям містичної мудрості.
2. Суворі природні умови (мороз, голод), які герой добровільно терпить.
3. Втеча від людей і наполеглива відмова повертатися до суспільства (дуже близько до постійних "уходів" Ліра).
4. Зцілення божевілля з допомогою музики. Емоційна зустріч з люблячими родичками.
5. Відмова від багатства та влади, елементи соціальної критики з приводу користолюбства.
6. Поява ще одного безумця, який раніше був наближеним до Мерліна (у Шекспіра – зустріч Ліра з Едгаром).
7. Утворення комуни мудреців, яка протистоїть профанному світу ("тюремна ідилія", про яку Лір каже Корделії).

Така кількість паралелей означає щось більше, ніж випадковий збіг. Скоріше за все, навіть якщо Шекспір не читав "Життя Мерліна", то був знайомий з якимось його переказом. Тема божевілля, яка, безсумнівно, цікавила драматурга, привернула його увагу і підказала ще один сюжетний та філософський поворот нової п'єси.

Таким чином, король Лір виявляється безпосередньо співвіднесеним з Мерліном, центральною постаттю британського міфосу. Причому йдеться не про збіг другорядних ознак, а про ключовий епізод "біографії" обох персонажів, пов'язаний з однією з найважливіших для кельтської міфології тем – друїдичним священним шаленством.

Загальновизнаним джерелом другої сюжетної лінії (Ґлостера та синів) "Короля Ліра" є роман сера Філіпа Сідні "Аркадія графини Пембрук" (1590). В його десятій главі йдеться про те, як головні герої, ховаючись в печері від страшної бурі, зустрілися зі сліпим королем та його сином Леонатусом. Король розповів їм, як його незаконний син Плексіртус обманом добився вигнання законного спадкоємця, після чого захопив владу та засліпив батька. Дізнавшись про це, Леонатус знайшов батька та став його поводирем. Згодом Леонатус і його нові друзі перемогли ворогів; старий король помер від потрясінь, встигнувши віддати престол Леонатусу; Плексіртус вимолив у брата пробачення.

Шекспір запозичив у Сідні фабулу, основну проблематику, і навіть окремі філософські пасажі, однак трактовка теми та розв'язка принципово відмінні. До того ж, "Аркадія" – не єдине джерело "лінії Ґлостера". Вже було сказано про функціональні зв'язки Едгара та Едмунда с племінниками Корделії. Є тут і паралелі з "Мабіногіоном". В "Кілуху та Олвен" лінія Ісбаддадена Пенкавра и Кустенніна підіймає теми відібраної близьким родичем влади, переміни ролей господаря та слуги, а також зазіхання на життя законного спадкоємця, який змушений ховатися, але в кінці виходить на світло та мститься за вбитих родичів. В іншій сюжетній лінії цієї самої повісті фігурує герой, який пропав безвісти, а згодом був знайдений у в'язниці замку Каер Лойу (Ґлостера). Є паралелі і з іншими повістями "Мабіногіону", перш за все, з історією Передіра, де знов важливе місце займає Каер Лойу/Ґлостер. Також слід звернути увагу на історію Овейна, де епізод "здичавіння" героя підіймає характерні для "Ліра" теми людини і природи, розуму і божевілля. Ці самі теми є типовими для артурівської традиції, де пов'язуються з Ланселотом і Трістаном. Образ рицаря чи мудреця, який впав у безумство і втратив людську подобу має безпосередні виходи на "подвійний" образ Едгара/Бідного Тома.

Цікаво, що в одній зі своїх знакових реплік Едгар/Том згадує глід (боярышник) – рослину Королеви Травня, а значить і Крайдділадд/Корделії. Таким чином, незважаючи на здавалося б абсолютно різне походження, обидві сюжетні лінії "Короля Ліра" сумісні та мають численні точки перетину, багато з яких відсилають читача до кельтської міфології. Це не означає, що Шекспір неодмінно користувався усіма згаданими джерелами. Але його творчість знаходиться в одному смисловому полі з британською міфопоетичною традицією, а значить, усі її смисли можуть бути оцінені тільки з врахуванням відповідного контексту.

У розпорядженні Шекспіра були дві цікаві, але недосконалі історії. Лінія Ліра в дошекспірівських версіях не має логічного кінця: якщо старий король знов бере владу, то все повертається на круги своя. Але ж Шекспір хотів показати, що повернення до минулого неможливе. Епізод з "Аркадії" сполучає ефектну зав'язку, цікаві образи та міфо-логічний фінал. Однак, перемога справедливості забезпечується втручанням бога з машини, що йде врозріз с принципами творчості Барда (щонайменше – в трагедіях).

Шекспір поєднав дві історії з "загальним ритмом" в єдине ціле. Такий хід є дуже типовим для традиційної літературної творчості з її циклізацією сюжетів: найбільш яскрава історична чи легендарна постать все більше міфологізується, і стає центром тяжіння для різнорідних за походженням героїв. Для Шекспіра таким центральним образом став Лір, чия історія всотала в себе стільки архетипів, що стала врівень – якщо не вище – автентичних міфо-епічних традицій.

Невизначеність епохи і відсутність безпосереднього зв'язку з актуальною політично-династичною проблематикою дозволили автору сконцентруватися та типовому та архетипному. Герої "Ліра" значно пластичніші, ніж в більшості інших п'єс. Це виявляється не тільки в розвитку характерів, але й в тому, що на різних етапах вони свідомо чи несвідомо приймають на себе різні ролі, та проходять через різні міфологеми. Залишаючись живим і конкретним, кожен образ виходить далеко за межі рівня випадкових подій. Кожний конфлікт перетворюється в узагальнений образ-пояснення самої сутності базових життєвих ситуацій. А це – характеристика міфу. Тому трагедію Ліра можна читати як психолого-соціально-політичну історію сімейних та державних стосунків. Але можна розглядати її і в термінах Космосу і Хаосу, Короля и королівства, Ініціації, Жертви, викраденої Принцеси та Правди як космічного принципу. Можна не тільки шукати історичних прототипів персонажів, але й порівнювати їх з героями міфів і легенд, які відносяться до тих самих архетипів. Тоді Лір стає співставним одночасно з королем Артуром и Мерліном, Корделія – з Крайдділадд, Ґлостер – з Едіпом, Рустамом і навіть Іллею Муромцем, Едгар – з Персевалем та усіма "безумними рицарями" артурівского циклу.

Звісно, Шекспір не займався реконструкцією чи імітацією кельтських міфів. Але інтуїція дозволила йому перекомбінувати наявний комплекс кельтських і германо-скандинавських міфо-архетипних фрагментів, які були і залишаються субстратом британської культури, в повноцінний новий текст, який одночасно є і міфом и антиміфом, який виходить за межі традиції безпосередньо до сучасного реципієнта. Вивчення місця міфопоетики в творчості Шекспіра, зокрема, в тексті "Короля Ліра", є предметом нашого подальшого дослідження.

Використані джерела:

1. Гальфрид Монмутский. Жизнь Мерлина / Гальфрид Монмутский // История бриттов; Жизнь Мерлина : [Пер. с латин.] / Гальфрид Монмутский ; изд. подгот. А. С. Бобович и др. – М. : Наука, 1984. – 286 с.

2. Гальфрид Монмутский. История бриттов / Гальфрид Монмутский // История бриттов; Жизнь Мерлина : [Пер. с латин.] / Гальфрид Монмутский ; изд. подгот. А. С. Бобович и др. – М. : Наука, 1984. – 286 с.

3. Шкунаев С. "Похищение быка из Куальнге" и предания об ирландских героях / С. Шкунаев // Похищение быка из Куальнге : [Перевод] / изд. подгот. Т. А. Михалова, С. В. Шкунаев; [примеч. С. Шкунаева]. – М. : Наука, 1985. – 495 с. – С. 382–447.

4. Culhwch ac Olwen / cyfaddasiad newydd gan Gwyn Thomas ; darluniwyd gan Margaret Jones. – Caerdydd : Cyngor Celfyddau Cymru, 1988. – [64] p. : ill.

Колесник Елена Сергеевна, кандидат философских наук, доцент

Художественная интерпретация мифологических мотивов в "Короле Лире" У. Шекспира

В статье рассматриваются многочисленные сюжетные параллели между "Королем Лиром" У. Шекспира и текстами мифологического характера. Из них латиноязычные "История Британии" и "Жизнь Мерлина" Гальфрида Монмутского наверное были дополнительными источниками при написании трагедии. Достоверным является также косвенное влияние древнекельтских сказаний, в частности тех, которые вошли в слог "Мабиногиона". Такой культурный контекст позволяет точнее оценить характеры героев шекспировской трагедии, ее структуру и проблематику.

Ключевые слова: "Король Лир", "Мабиногион", мифопоэтика, У. Шекспир.

Olena Kolesnyk, Candidate of Philosophy

The Artistic Interpretation of the Mythological Motifs in W. Shakespeare's "King Lear"

The sources of the Shakespearean plots are considered to be well-studied, especially since Kenneth Muir published The Sources of Shakespeare's Plays. Still, it seems that the Bard also indirectly borrowed the ideas from the other corpus of texts. It is especially true about King Lear. It is well-known that for the main plot of his tragedy Shakespeare utilized the Chronicles by R.Holinshed, the play The True Chronicle History of King Leir and some other

texts. But all these are just different variants of the same story, first written by Geoffrey of Monmouth in his History of Britain. This work was enormously popular and became one of the books that shaped the European culture. Some passages in his tragedy suggest that Shakespeare was acquainted with this "original" story. For example, it is quite possible to trace the characters of Edgar and Edmund to Cordelia's nephews, not only to the two princes in Sidney's Arcadia, as it is usually stated. Thus the "two plots" of Shakespearean King Lear can be viewed as inseparable parts of one complex but completely logical fabula.

Geoffrey's text belongs to the class of pseudo-histories, that combine historical facts with both myths and fantasy. His sources are chiefly unknown; but being Welsh by origin he had an access to fragments of very ancient Celtic tradition. It was Geoffrey of Monmouth who connected the folk-tale about the father and his three daughters with the name of the Celtic sea-deity Llyr or Ler. In another text this sea-god was mentioned as the father of Creiddiladd, whose story is told in Culhwch ac Olwen, one of the tales of the Mabinogion. The story itself belongs to the love-triangle class, very common in the British tradition. But it unique in the clarity of representation of the mythologeme of the War of the Seasons / War of the Middle-world and Otherworld. Shakespeare echoes the myth in such motifs as Cordelia's two suitors; the rivalry of the "northern" and the "southern" dukes; the opposition of the "lawful" and "unlawful" brother; and the final war of the two "superpowers". In the tragedy we can see all the cosmological implications, present in Culhwch ac Olwen, but absent in the numerous pre-Shakespearean tales of the old king and his daughters.

There are quite numerous other parallels that suggest Shakespeare's acquaintance with the tales of Mabinogion. Of course the extent of this knowledge is difficult to judge.

One more possible source of the tragedy is Geoffrey's Latin poem Vita Merlini. It is radically different from the History, and much less known. But it is there we can find the theme absent in the "official" sources, but all-important for Shakespearean King Lear – the druidic frenzy of the self-exiled king. The protagonist of Geoffrey's story is Merlin, a very complicated part-mythological and part-historical character, which came to be seen as one of the embodiments of Britain itself. Vita Merlini can be compared with Shakespearean plays in its cosmological character: it presents all manifestations of the terrestrial world. Besides this, there are some motifs that definitely parallel King Lear: 1) a king's loss of common reason compensated by mystical wisdom; 2) privations the hero voluntarily suffers; 3) his refusal to return to people; 4) the cure of the madness by means of music and the consequent highly emotional reunion with the female relative(s); 5) king's condemnation of avarice; 6) his meeting with one more inspired madman; 7) making of the "community of the wise" alternative to the profane world. All this is too much for a coincidence. It seems that Shakespeare knew either Vita Merlini or some retelling of the poem, and was attracted by its problematic. Thus King Lear becomes comparable with Merlin as a key figure of the British mythos.

The well-known main source of King Lear's "subplot" is Sir Philip Sidney's Arcadia. But it is not the only text that could have inspired the author. Besides the already mentioned connections of Gloucester's sons and Cordelia's nephews, there are some parallels with the Mabinogion, including two separate mentions of the city of Gloucester in extremely interesting mythological contexts. One of these cases takes place in the story of Peredur, which (along with the tale of Ywain and some other romances) has an episode of turning of an almost-perfect knight into a mad semi-animal. It is very close to Edgar's assuming the role of an "unaccomodated man". Playing this part, he memorably mentions the hawthorn – the sacred plant, associated with Creiddiladd. We perceive that King Lear's two seemingly heterogeneous plots, constantly refer to the British mythological and folklore tradition that unites them and brings the whole play into a corresponding context without which all the richness of the text can't be appreciated.

It can be concluded that Shakespeare's combining the two separate plots was not arbitrary. Logically only together they form a complete story. Mythologically they explore the principles of being the "British man" and the existence of humankind in general. In the folklore studies it is well-known that a potent image can draw to itself other characters and stories. For Shakespeare Lear became just such a centric image. It imbibed so many archetypes that reached the level of an authentic mytho-epic tradition. All the characters and situations in the tragedy remain individual and alive, but at the same time they go beyond the mundane and reach the mythical. That's why it is quite possible to compare Lear simultaneously with King Arthur and Merlin, Cordelia – with Creiddiladd, Edgar – with Perceval and so on. It doesn't mean that Shakespeare imitated myth. He made it anew.

Key words: "King Lear", "Mabinogion", mythopoetics, W. Shakespeare.

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна,
кандидат філософських наук, доцент

СИМВОЛИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРВІСНОСТІ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

У статті досліджуються магічні та сакральні символи в живописі первісності, їх різновиди та варіації тлумачень. Аналізуються наукові теорії, які розглядають первісне мистецтво крізь призму символізму.

Ключові слова: *символ, символізм, знак, ритуал, магія, ініціація, тотемізм, наскальні малюнки, первісне мистецтво.*

Актуальність розгляду магічних та сакральних символів в живописі первісності полягає у тому, що з'ясування особливостей даного феномену надасть змогу у повній мірі дослідити витоки символізму як унікального явища мистецтва та культури.

Розробкою проблематики символу в контексті образотворчого мистецтва первісності займались А. Брейль, А. Леруа-Гуран, А. Ламінг-Ампрер, Е. Тайлор, Д. Д. Фрезер, М. Еліаде, З. О. Абрамова, О. О. Формозов, О. Н. Бадер, А. Д. Столяр, Б. А. Фролов, С. Н. Замятнін А. Р. Деміхарьян, Б. А. Фролов, Н. Бурдо, А. Яффе та інші.

Мета публікації – крізь призму аналітичного розгляду дослідити основні твори первісного мистецтва з точки зору його символічного наповнення та визначити основні категорії символів, наявних у цих творах.

Найбільш розповсюджена точка відліку оформлення символізму в самостійний напрям – друга половина XIX століття. Втім, ретельне дослідження історії народження й розвитку символізму в живописі потребує звернення до найбільш давніх етапів розвитку як мистецтва, так і самої людини, адже витоки цього феномену датуються (щонайменше) періодом верхнього палеоліту. На жаль, до цього часу відсутнє системне й вичерпне дослідження динаміки розвитку символізму в живописі, починаючи з первісного мистецтва. У даній розвідці ми спробуємо заповнити цю прогалину.

Як зазначає в авторефераті дисертації "Живопис епохи палеоліту в системі культурних цінностей Євразії" дослідниця Н. Сойкіна: "верхній палеоліт окрім усіх інших новацій – час становлення й розвитку первісної міфології. Із цього часу в людей з'являється набір міфологічних сюжетів та обрядів" [4]. Про взаємозв'язок палеолітичного живопису та первісних релігійних вірувань ще у 1903 році йшлося у гіпотезі С. Рейнака, на думку якого, наскальні зображення виконували магічну функцію і були включені в систему первісних обрядів і ритуалів. Про виникнення так званої печерної релігії у 1964 році писав у своїй хрестоматійній роботі "Первісні релігії" ("Les Religions de la Prehistoire") [3] А. Леруа-Гуран. Як вказує Н. Сойкіна: "Його аналіз стилів і порівняння наскальних зображень із предметами дрібної пластики дозволили створити нову теорію мінливості стилю в палеолітичному живописі й на основі його змін у часі уточнити хронологію" [4].

Подібний взаємозв'язок і взаємообумовленість первісних релігійно-міфологічних вірувань і перших живописних зображень є абсолютно виправданим і логічно обґрунтованим, адже важко уявити в межах первісного синкретизму, де світ постає у нероздільній цілісності, відокремлені від загальної системи життєдіяльності елементи на кшталт наскальних малюнків. "Мистецтво заради мистецтва" це продукт набагато пізнішого етапу розвитку людства, хоча все ж таки існують й інші думки із цього приводу.

Н. Сойкіна виділяє цілий ряд концепцій, в яких висловлюються припущення щодо виникнення первісного мистецтва: інтуїтивна (Б. Кроче); теорія художнього інстинкту (Платон, А. Шопенгауер); теорія гри (Ф. Шиллер, Е. Пьетт, К. Бюхер, К. Гросс, Й. Хейзинга); теорія наслідування (Т. Ліппс, О. Конт, Ж. Л. д`Аламбер); географічна теорія (Ж-Ж. Руссо, Ш. Монтескьє); культурно-історична школа (І. Тен); еноптична, нейропсихологічна теорія (Д. Льюїс-Вільямс, Р. Беднарик, Т. Доусон); компенсаторна теорія (Р. Коллінз); гіпотеза демонстрації трофеїв (М. Конкі, Ітон); фізіологічна теорія (Г. Ален); екологічна (демографічна) (К. Гембл, Майкл Е. Джохім, Н. Х. Бартон); лінгвістична та мелодична теорії (Г. Тард, Ж. Сове); гіпотеза інформаційного вибуху (Я. А. Шер, Д. Пфейфер); гіпотеза "макаронів" (меандрів); гіпотеза руки; гіпотеза "простого етапу" та інші [4].

Поставлена нами мета не передбачає детально зупинятися на кожній з концепцій, але їх перелік необхідний нам для ілюстрації неоднозначності підходів щодо визначення причин виникнення первісного мистецтва.

© Стоян С. П., 2013

У контексті нашого дослідження є сенс виділити "структурно-семіотичний підхід до вивчення первісних творів (А. Леруа-Гуран, А. Ламінг-Ампрер, Ж. Сове, М. Конкі), який характеризується розумінням дослідницького масиву як знакової системи і ратує за звільнення палеолітичного мистецтва від прямих етнографічних паралелей" [4]. Основним пріоритетом дослідження стає максимально можливе встановлення дати, причин та мотивації створення печерних малюнків. Хто і для чого їх створював – ось основне питання, що постає перед дослідниками.

Одним із факторів, які свідчать на користь не лише міметичної природи первісного живопису, а й його причетності до ритуально-символічних дій людини, є те, що майже усі малюнки знаходяться у найбільш віддалених куточках печер, шлях до яких іноді пролягає через надзвичайно важкі перепони. Як зазначає М. Еліаде: "щоб дістатися до розписаних стін, потрібно подолати сотні метрів шляху – наприклад, у печерах Ньо і Трьох братів. Печера Кабаре – це справжній лабіринт, мандри яким займуть декілька годин. Потрапити до нижньої галереї печери Ласко, в якій знаходяться шедеври палеолітичного мистецтва, можна не інакше як по мотузяній драбині через шахту глибиною 6,3 м. Те, що ці живописні та рельєфні творіння обтяжені смислом, сумнівів не викликає" [6].

Звісно, що подібні перепони навряд чи створювалися абсолютно випадково, адже задля лише задоволення своїх потреб у творчості первісній людині не було сенсу долати такі величезні й небезпечні дистанції. На думку багатьох дослідників, вони напряму пов'язані з ідеєю випробувань, які проходили у період статевого становлення підлітки. Йдеться про так звані обряди ініціації, в результаті яких юнак ставав чоловіком. У різних культурних традиціях обряди ініціації відрізнялися різними варіаціями випробовувань, але в усіх випадках йшлося про подолання неабияких (почасти небезпечних для життя) перепон. Як правило, вони складалися із декількох етапів – перший був пов'язаний із повним виходом із дитячого світу, другий включав у себе тривалі й важкі випробовування, що почасти сягали значного проміжку часу, третій був пов'язаний із включенням неофіта у дорослий чоловічий світ. У період випробовувань підлітки мали долучатися до священних цінностей племені, й можна припустити, що саме досягнення неофітами важкодоступних печерних святилищ, вкритих наскальними розписами, в яких проводилися найважливіші для первісних людей ритуали, й було одним із головних завдань, в результаті яких підліток демонстрував свою силу й одночасно долучався до релігійно-міфологічних вірувань свого роду.

На користь подібних припущень свідчать такі факти: "У печері Альден збереглися сліди підлітків, які багато тисяч років тому бігли вздовж довгого печерного коридору, в печерах Ніо і Монтеспан вони із зусиллями пробиралися під нависаючими стелями, а у печерах Пеш Мерль і Тюк д'Одубер залишили сліди на в'язкій глині підлоги – і скрізь у найбільш віддалених, сокровенних приміщеннях святилищ" [2]. "За висновками антрополога А. Валлуа, відбитки ніг у печерах д'Одубер, Монтеспан, Пеш Мерль в основному належать неповнолітнім у віці від 10 до 13 років. Це – вік змужніння, в якому підлітки у первісних мисливських суспільствах проходять обряди ініціації, залучення до соціально-виробничої діяльності дорослих, до таємниць їх релігійно-обрядового життя" [2].

Релігійно-обрядове життя людини доби палеоліту, насамперед, було пов'язано із проблемами виживання, що вирішувались у переважній більшості за допомогою полювання. Невипадково, що майже 80 % палеолітичних малюнків містять зображення не людей, а тварин, що були джерелом як харчування, так і сировини для первісного одягу. Зрозуміло, що позитивний результат полювання був запорукою подальшого існування роду, тому расповсюдженим явищем було здійснення магічних ритуалів, за допомогою яких первісна людина здобувала владу над твариною у майбутньому полюванні. "Такими є вмираючі ведмеді із печери Труа Фрер, вкриті ранами. Таким є поранений списами носоріг, зображений на гальці із Ля Коломбер. Такою є кобила, вкрита численними ударами, які залишилися після якоїсь зброї, із печери Монтеспан" [2]. "Можна припустити зв'язок із магією полювання або продукуючою обрядовістю малюнків бізонів із дротиками, спрямованими у серце, в Ніо, й кобилиць, вражених списами, в Ляско і в гроті Паліччі. Особливо цікавим є бізон, що вигравіруваний на глинистій підлозі печери Ніо. Чашеподібні поглиблення, виточені краплями води, що падали згори, створюють враження ран, які зіяють на тілі тварини, що підкреслено й полосами, проведеними червоною охрою, що, ніби кров, струмками витікає із них. Поглиблення з'явилися задовго до малюнка й були використані художником, який обвів навколо них обриси звіря, перетворивши їх на рани" [2].

Подібні магічні ритуали базуються на вірі в те, що, підкорюючи "двійника" тварини, людина здобуває перевагу над нею у майбутньому полюванні. Реалістичність зображення у даному випадку має на меті не стільки максимально натуралістично намалювати тварину, демонструючи свої художні здібності, скільки точно зобразити "двійника", якого невдовзі підкорить первісна людина. Чим більш реалістично виглядає тварина – тим вірогіднішим буде остаточний результат.

Окрім малюнків у цих ритуально-обрядових "вправах" використовувались також і палеолітичні скульптури, що передавали образ тварини. Прикладом цього може слугувати унікальна знахідка у

найбільш віддаленій частині печери Монтеспан – глиняний тулуб ведмедя, на який, вірогідно, за часи палеоліту ставили справжню голову цього звіра, вбитого під час полювання. Це припущення базується на тому, що у ніг скульптури знаходився справжній череп ведмежати із отвором всередині, що, мабуть, слугував для його закріплення на верхній частині глиняного тулуба. Скульптура, як і наскальні малюнки, була вкрита слідами від ударів первісної зброї, що свідчить про проведення магічних мисливських ритуалів.

У даному контексті варто згадати роботу Д. Д. Фрейзера "Золота гілка", опубліковану ще у 1890 році, в якій він висловлює думку, що саме магія передує появі релігії та науки і є найпершою стадією духовного розвитку людини. Первісна людина вірила, що за допомогою магічних ритуалів вона може впливати й змінювати навколишню дійсність. Щоправда, на нашу думку, досить дискусійною є спроба розвести магічні ритуали та релігійні вірування тих часів, оскільки, вірогідніше, вони були органічною складовою єдиної синкретичної системи первісного світогляду, а тому нема сенсу вести мову про їх первинність чи вторинність.

Також потрібно звернути особливу увагу на здійснене Фрейзером дослідження культу помираючих і воскреслих богів, оскільки, на думку вченого, його зародження, можливо, відбувалось саме за часів палеоліту, свідченням чого може бути бажання оживити глиняну скульптуру ведмедя, яку символічно вбивали у печері первісні люди, за допомогою справжньої ведмежої голови.

Як зазначає дослідник В. Кабо: "ритуальний цикл, пов’язаний із домінуючою темою смерті та відродження, можна прочитати на багатьох творах палеолітичного мистецтва. (…) Тема вбивства та відродження звіра – одна із центральних тем палеолітичного мистецтва. Петрогліфи на стіні Труа Фрер зображують ведмедів, яких вбивають, поряд із іншими тваринами, які багаторазово вигравірувані один на одному. В тіла ведмедів встромлюють списи, самі тіла вкриті ранами, із пащі й носу ллється кров. Списи встромлюють у тіло левиці, зображення якої оновлено, "відроджено" поряд із головою та хвостом звіра видні нові голова та хвіст" [2]. Таким чином, дослідники роблять припущення, що численні нашарування, оновлення контурів печерних малюнків є ритуалом оживлення вбитої тварини.

Звісно, подібними магічно-ритуальними функціями не вичерпується призначення печерних малюнків, адже, як зазначає Леруа-Гуран, зображення поранених тварин, із якими ми можемо пов’язувати магічну теорію походження первісного живопису, складають менше 10 % усього "тваринного арсеналу" печерних розписів.

Аніела Яффе в роботі "Символи в образотворчому мистецтві" акцентує увагу на тому, що значна кількість наскальних малюнків, напевно, використовувалась в обрядах, присвячених плодовитості тварин, від яких залежало й людське виживання. Ланцюг "плодовитість тварин – полювання – людське харчування", по суті, був для первісної людини реальною формулою життя й первинною основою для магічно-ритуальних дій і вірувань. Саме тому ідея репродукції, спарювання, знаходить своє відображення у печерному живописі, де тварини зображуються під час спарювання. "Таким, наприклад, є малюнок самця і самки бізонів у печері Тук-ло-Дюбер у Франції. Таким чином, реалістичне зображення тварин, збагачене магічним обрядом, набуло символічного значення, ставши символом життєвої сили тварини. У м’якій глині печери Тук-ло-Дюбер Герберт Кун знайшов відбитки ніг навколо зображень тварин. Вони свідчать, що танці були складовою частиною обрядів уже в льодовиковий період. Кун писав: "Видними були лише відбитки п’яток. Танцівники рухалися, як бізони. Вони виконували танець бізона, щоб ті розмножувалися, щоб їх поголів’я зростало і щоб примножувалася здобич мисливців"" [7].

Взаємозв’язок і взаємозалежність тваринного світу і світу людей у часи первісності природно зумовили виникнення звіриних культів, які стали важливою складовою тотемізму – ранньої форми релігії, яка панувала у первісному суспільстві й базувалася на вірі у те, що першопредками людей (тотемами) виступали різні види тварин, рослини або навіть природні явища. Можливо, саме із тотемізмом пов’язані численні звіро-людські зображення неіснуючих у реальному житті істот із спільними ознаками як людей, так і тварин. Напевно, ці зображення могли бути символами, візуалізацією існуючих вірувань про народження людини із звіра і навпаки – адже процеси постійних перевтілень лише засвідчували нероздільний зв’язок первісної людини зі світом природи.

Як зазначає Г. Хенкок: "вчені називають подібних істот спеціальним терміном теріантроп (від грецького теріон – "хижий звір" і антропос – "людина"). Ці істоти з’являються вже на найбільш ранньому етапі доісторичного мистецтва" [5]. І хоча можна зі скепсисом ставитися до робіт цього автора (на це є вагомі аргументи), потрібно відзначити надзвичайну систематизованість представленого ним у праці "Надприродне. Боги і демони еволюції" матеріалу стосовно творів первісного мистецтва та їх детальний розгляд із посиланням на наукові джерела.

Досліджуючи феномен появи у різних куточках світу схожих між собою образів теріантропів, Хенкок наводить наступну інформацію: "20 жовтня 2000 року журнал Science повідомив про важливе

археологічне відкриття. На півночі Італії були знайдені сліди того, що цілком може стати найдавнішим у світі печерним розписом. У печері Фумане, що розташована на північному заході від Верони, група італійських археологів розкопала кам'яні плити із зображенням тварини і ще однієї істоти – напівзвіра-напівлюдини. Плити, розмальовані червоною охрою, впали колись зі стелі й виявилися вкарбованими у підлогу печери. Знайдені вони були у шарі осадових порід, вік яких складає від 32 до 36,5 тисяч років" [5]. Таким чином, ця знахідка за давністю свого походження випереджає відкриті у 1994 році наскальні малюнки у печері Шове (Франція), вік якої за результатами вуглецевого аналізу зразків кам'яного вугілля становить від 30 до 33 тисяч років. "Ця фігура досягає у висоту 18 сантиметрів. У неї рогата голова, яка нагадує або зубра, або бізона, людські руки й тіло та прямі задні ноги, що поєднують у собі риси як тварини, так і людини. Подібне змішування видів саме і є неодмінною рисою справжнього таріантропа – міфічної істоти" [5]. При погляді на ілюстрацію із зображенням цієї дивної істоти не можна також не звернути уваги на предмет, який вона тримає у руці – він нагадує жезл або палицю, кінцівка якої намальована у вигляді хреста, що вказує на землю, донизу. У цьому контексті потрібно згадати А. Голана, який у главі "Чорний бог" роботи "Міф і символ" зазначає, що символ хреста в релігії епохи неоліту вказував на божество, якому підвладна як земля, так і підземний світ. "Ще в епоху неоліту виник образ рогатої істоти, яка цілком могла бути сприйнятою за християнське зображення чорта. Палеоліт дає багато зображень напівзвірів-напівчоловіків" [1]. Зображення теріантропа у печері Фумане якнайкраще відповідає усім вказаним характеристикам "чорного бога" бога землі та підземного світу. Може, саме тому жезл цієї загадкової істоти вказує на землю й на те, що під землею. Логічним буде припущення, що культ рогатого бога міг зародитися ще за часів палеоліту, а не в неоліті, як зазначає А. Голан, на що вказує фуманське зображення.

Печера Шове також ставить перед дослідниками багато запитань щодо загадкової фігури бізона, що ніби обіймає жінку, від якої зображена лише нижня частина торсу із яскраво вираженими статевими ознаками. Тіло жінки немов зливається із тілом бізона утворюючи дивну міфічну істоту. Цікавим також є той факт, що цей малюнок знаходиться на фалосоподібному виступі (ніби перевернутий донизу фалос) у найбільш віддаленій "галереї" Шове – так званій "Останній кімнаті". Цей палеолітичний малюнок ніби передрікає народження давньогрецького міфу про Мінотавра – плода кохання між жінкою та биком. Але у добу палеоліту це поєднання, як ми вже зазначали, виглядало далеко не протиприродним, як у добу античності, а навпаки – виступало свідченням єдності тваринного та людського світу.

Наступною символічною загадкою постає наскальний малюнок "Великий чарівник" у печері Труа Фрер (печера Трьох Братів). Зображення привернуло до себе надзвичайну увагу завдяки абату Брейлю, що зробив із нього відомі у науковому співтоваристві замальовки. Як зазначає Мірча Еліаде: "на малюнку Брейля, зробленому з цього рельєфу, істота із головою серни з величезними рогами оленя, але із совиними очами й дзьобом і вовчими вухами. У нього кінський хвіст, а на руках – ведмежі нігті. Тільки нижні кінцівки й пеніс, а також поза танцюриста вказують, що це людська істота" [6].

Символічні малюнки із печери Ляско також ставлять перед дослідниками складні запитання, відповіді на які до цього часу залишаються предметом гарячих дискусій і альтернативних трактувань. Найбільш загадковим є малюнок у так званій Шахті Мертвої Людини, яка знаходиться поряд із шестиметровим колодязем. На ньому зображена людина нібито у падінні – нахилена вліво до землі – із пташиним дзьобом, руками із чотирма пальцями і чоловічим статевим органом. По лівий бік від неї – носоріг, який біжить від цього місця, по правий бік – поранений бізон із виваленими нутрощами, роги якого майже торкаються людино-птаха, нижче якого зображена дивна річ – птах на жердинці. "Цю сцену зазвичай інтерпретували як сцену полювання. У 1950 році Х. Кірхнер запропонував розглядати її як шаманське камлання. Якщо так, то людина не мертва, а знаходиться у трансі перед принесеним у жертву бізоном, а її душа мандрує по іншим вимірам. Птах на жердинці – мотив, типовий для сибірського шаманства, це її дух-охоронець. За Кірхнером, дійство відбулося, щоб допомогти шаману, який перебував у стані екстазу, постати перед богами і попросити в них благословення на вдале полювання. Той же автор вважає, що загадкові "жезли командування" це колотушки для бубнів. Якщо прийняти його інтерпретацію, то це буде означати, що чаклуни палеоліту користувалися барабанами, як і сибірські шамани" [6]. Звісно, існують і інші інтерпретації даної загадкової сцени, але, у незалежності від їх спрямувань, ми можемо однозначно стверджувати, що ця сцена має глибоке символічне наповнення і пов'язана з релігійними уявленнями первісної людини.

У межах даної статті ми, на жаль, не в змозі розглянути й інші численні приклади символічних зображень первісного мистецтва. Втім, необхідно зазначити, що навіть наведені приклади ставлять під сумнів розуміння первісного живопису як такого, що має виключно міметичну природу, висуваючи на перший план його символічність.

Використані джерела:

1. Голан А. Миф и символ [Электронный ресурс] / А. Голан. – Режим доступа : http://mith.ru/alb/lib/golan24.htm
2. Кабо В. Круг и крест. Размышления этнолога о первобытной духовности [Электронный ресурс] / Владимир Кабо. – Режим доступа : http://aboriginals.narod.ru/cc.htm
3. Leroi-Gourhan A. Les Religions de la Prehistoire / A. Leroi-Gourhan. – Paris : P.U.F., 1964. – 155 p.
4. Сойкина Н. Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук : спец. 07.00.06 "Археология" [Электронный ресурс] / Сойкина Наталья Юрьевна. – Режим доступа: http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html
5. Хэнкок Г. Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции [Электронный ресурс] / Грэм Хэнкок. – Режим доступа : http://www.razlib.ru/religiovedenie/sverhestestvennoe_bogi_i_demony_yevolyucii/index.php
6. Элиаде М. История веры и религиозных идей [Электронный ресурс] / Мирча Элиаде. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Eliad_2/index.php
7. Яффе А. Символы в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / Аниэла Яффе. – Режим доступа : http://www.psyoffice.ru/2-0-1909.htm

Стоян Светлана Петровна, кандидат философских наук, доцент

Символы в изобразительном искусстве первобытности: философско-культурологический анализ

В статье исследуются магические и сакральные символы в живописи первобытности, их разновидности и вариации толкований. Анализируются научные теории, которые рассматривают первобытное искусство сквозь призму символизма.

Ключевые слова: символ, символизм, знак, ритуал, магия, инициация, тотемизм, наскальные рисунки, первобытное искусство.

Svitlana Stoyan, Candidate of Philosophy

Philosophical and Cultural Analysis of Symbols in the Art of Ancient Times

The author explores in her article the magical and sacred symbols in European painting of ancient times, their types and variations of interpretations. Scientific theories that consider art of ancient timesthrough the prism of symbolism are analyzed.

Studying magical and sacred symbols in the ancient paintingremains relevant to this day as investigation of peculiarities of the phenomenon taken over the specified period will enable us to fully explore the origins of symbolism as a unique phenomenon of art and culture in general.

The author states that making a study of the phenomenon of symbolism in painting, you constantly face the fact of the most widespread starting point for this phenomenon, namely – the second half of the 19th century – formationof symbolism in the separate direction.But if you scrutinize the historyof birth and development of symbolism in the painting, we'll have to go back to the most ancient development phases of not only art, but man himself, since the origins of this phenomenon are dated (for at least) the upper Paleolithic age. Unfortunately,by this time the systemic and comprehensive study of the dynamics of symbolism in the painting from the earliest cave images is missing. Therefore, in this article the author tries to gradually consider the transformation of symbolic images, starting from the most ancient art, which literally becomes the first starting point of symbolism birth in painting.

Connection between Paleolithic art and ancient religious beliefs was mentioned back in 1903 in hypothesis of Solomon Reynak, according to him the rock images performed magic function and were incorporated into the system of ancient rites and rituals. André Leroi-Gourhanwrote about the origin of the so-called cave religion in his textbook paper entitled "Ancient Religions" in 1964.

The author states that such connectionand interdependence of ancient religious mythological beliefsand first delineations is absolutely justified and logically proved, as it is extremely difficult to imagine, within the primitive syncretismwhere the world appears being undivided and consistentunity, isolated, excluded from general system of life elements, such as rock drawings. "Art for art's sake" is the product of a much later stage of human development, though still there are other opinions on this matter.

In the context of mentioned research the author, referring to the scientific work made by N.Y. Soykina, provides structural semiotic approach to the study of ancient works which is characterizedby understandingresearch array as a sign system, and calls for the release of Paleolithic art from direct ethnographic parallels. The main priority of the research ismaximally set the date, reasons and motivation of creating cave paintings. Who made them and what for – that's the main issue researchers face.

One of the factors that favor not only mimetic nature of the original painting, but its involvement in ritual symbolic human actions is that almost all the pictures are in the most distant corners of the cave, and the path to them runs sometimesthrough extremely difficult obstacles.

The author points that in addition to drawings in ritual and ceremonial "exercises" Paleolithic sculptures representing animals were used. As an example can be mentioneda unique discovery in the most distant part of the cave Montespan – a clay body of a bear, that probably was used for putting on it a head of real beastkilled while hunting, because there was a real bear skull lying at the sculpture's feet with a hole inside it,that probably served to fix it on top

of the clay body. The sculpture, as well as the cave paintings, was covered with dints from the originalweapons, which provecarrying magic hunting rituals.

Aniela Jaffe in "Symbols in Visual Arts" focuses on the fact that a large number of rock paintings, probably was used in rituals dedicated to fertility of animals, that human survival depended on as well.

At the end of the article the author concludes that even these examples are questioning only a mimetic nature of ancient art, highlighting its symbolic component, evidence of which we will find again and again in the art of ancient times.

Key words: symbol, symbolism, sign, ritual, magic, initiation, totemizm, rock paintings, primitive art.

УДК 101.37

Чорний Олександр Олексійович,
кандидат філософських наук

РОЛЬ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОНЯТЬ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ ТА ФІЛОСОФІЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

У статті досліджується культурно-освітній аспект впливу буття на розвиток філософсько-освітніх понять та ідей в Україні. Висвітлюється історія становлення, розвитку та культурологічного поступу ключових філософських понять і термінів. Виходячи з умов сучасного культурно-освітнього розвитку України, концентрується увага на специфіці тлумачення філософських понять і термінів в різні історичні періоди українськими та зарубіжними дослідниками.

Ключові слова: *культура, освіта, філософія, історія, духовність.*

Освітня модель стає значущою в системі суспільних цінностей, принципів і поглядів лише тоді, коли підкріплена культурою та філософією, які забезпечують науково-теоретичний та духовний зміст освітньої системи. Разом з тим, філософія та культура в освіті відображають всю палітру буття суспільства, яка пов'язана з певним історичним періодом. Буттєві філософсько-освітні процеси знаходять своє відображення в філософських поняттях, аналізуючи які, ми можемо отримати картину культурно-освітнього розвитку суспільства. Зважаючи на це, доцільно розглядати історію педагогічного, або навчального чи виховного процесів, шляхом аналізу філософських понять та їх ролі в історії української культурологічної та філософсько-освітньої думки.

Актуальність даної теми полягає насамперед у тому, що філософські поняття є відображенням культурно-освітнього розвитку суспільства. Аналізуючи їх роль в історії навчально-освітнього розвитку українського суспільства ми можемо довести, що українська освіта на всіх етапах свого розвитку була зорієнтована на кращі світові зразки.

Серед останніх наукових розробок за обраною темою слід відзначити дослідження Л. Губерського і В. Андрущенка, в яких всебічно розглядається роль філософських понять в історії філософсько-освітньої думки України; працю А. Бичко, яка дослідила національні, культурні та філософсько-освітні аспекти розвитку українського суспільства, що відображені в філософських поняттях; розвідку В. Личковаха, який звернув увагу на національний акцент і колорит українських філософсько-освітніх понять; дослідження О. Базалука, що дає змогу відстежити спадкоємний зв'язок між філософським розумінням понять українськими академічними ученими та їх попередниками; напрацювання В. Шевченка та В. Довбні стосовно логічного аналізу філософсько-освітніх понять, зміст яких зазнавав специфічних інтерпретацій в бутті різних народів загалом і українського зокрема; дослідження М. Євтуха та І. Волощука, котрі розкривають роль філософських понять, спираючись на власні українські здобутки філософського осмислення освітніх істин.

Втім, на нашу думку, незважаючи на достатньо об'ємний пласт наукових досліджень, проблема ролі філософських понять в історії культурного та філософсько-освітнього розвитку України залишається висвітленою не достатньо повно.

Метою статті є аналіз ролі філософських понять в історії культури та філософії освіти України.

Зазначена мета передбачає вирішення таких завдань:

1. Дослідити філософські поняття, котрі розкривають ідейну наповненість історії філософії освіти України: "освіта", "освіченість", "знання", "мудрість".

2. Показати, що філософська культура українського народу завжди була справжньою скарбницею, з якої мислителі черпали ідеї для вироблення філософських понять власного навчально-освітнього розвитку.

© Чорний О. О., 2013

Ціннісним дороговказом в даному випадку є філософсько-освітнє дослідження Л. Губерського і В. Андрущенка, в якому вони проаналізували два поняття: "філософія" і "освіта". Їх аналіз дає нам можливість тлумачити ці категоричні поняття, спираючись на величезну палітру культурно-освітніх ідей. Адже культура надає смислових відтінків і філософського змісту освіті як процесу духовно-практичного розвитку людини. Ми знаємо, що філософські ідеї, терміни та поняття набувають здатності впливу на людину лише в процесі навчання, освіти і виховання, а цей процес актуалізується лише в середовищі з відповідним рівнем культури. Саме в культурному середовищі бажання людини до освітнього розвитку виникає не через "примус" інших, а як логічний життєвий складовий елемент, або внутрішнє духовне прагнення до саморозвитку. Всю логіку навчання, освіти і виховання людини здатна, на нашу думку, повноцінно відобразити філософія освіти, використовуючи відповідні філософські поняття, котрі виникали в процесі культурного осягнення буття людиною. "В цьому контексті ми говоримо про філософію як особливу сферу духовно-практичного освоєння світу і, одночасно, як про сутність того дійства (процесу, відносин), яке розгортається в просторі і часі… І ми не бачимо підстав, за якими можна було б "відмовити" в праві на існування такої відносно самостійної галузі пізнання, як філософія освіти" [1, 54].

Нам відомо, що переважна більшість філософів в якості предмета філософії виділяють взаємовідношення "людина-світ-людина", але таке відношення ґрунтується на відповідних культурно-освітніх надбаннях. Тобто цілісною людина стає тоді, коли засвоює необхідні культурно-освітні знання, котрі відображено в філософських поняттях. Для цього людина повинна вступити у взаємовідношення з культурними надбаннями людського світу, і навпаки, світ через культуру та освіту впливає на конкретну людину. Цей взаємозв'язок унікального та універсального захоплював філософів ще в античні часи. Відобразити цей зв'язок могла філософія освіти. Вона об'єднувала все філософське і культурно-освітнє знання, відображала його в поняттях, пов'язуючи їх шляхом взаємообміну між людьми в процесі буття.

Тому в історії філософії та історії культури, від античності до нашого часу, переважна більшість мислителів, спираючись на філософські поняття, виявляли загальні закономірності у взаємовідносинах між світом і людиною, людиною та природою, людиною та культурою, людиною та суспільством. Відповідно, в історії філософії наявні дослідження філософії культури, філософії освіти, філософії суспільства, філософії природи, філософії мистецтва. Всі ці "супутники" філософії хоч і отримали своє обґрунтування та мають свій предмет дослідження, проте використовують філософські поняття для своєї аргументації.

Наприклад, філософія мистецтва, хоч і виступає як галузь філософського знання, але є дуже складним багатоступеневим духовно-практичним відображенням світових буттєвих процесів митцем. Адже кожен митець для нас є одночасно і "барометром", який специфічно реагує на всі світові зміни, а також і культурно-освітнім "камертоном" чи взірцем. У даному навчально-освітньому процесі, відповідно до багатьох культурно-естетичних досліджень українських мислителів ключову роль можуть відігравати культурно-освітні традиції народу, які укорінені в віках, але спираються на загальносвітові філософські поняття. Хоча сьогодні філософсько-освітні поняття, ідеї, практики та надбання поступово стають універсальними і мають лише незначні національно-культурні вкраплення, адже світ глобалізується через величезну систему медіаресурсів. Тому сучасна філософія освіти в Україні повинна рефлексувати, або пристосовуватись, щоб відповідати запитам глобалізованого світу, не втрачаючи при цьому свій національний акцент і колорит.

Як наголошує В. Личковах: "Взагалі, зміна лінгвістичних практик породжує нові форми і стилі філософування, в тому числі і у сфері естетики як філософії мистецтва. Що стосується можливості побудови концептуальних засад теоретичної системи чи навіть академічної школи сучасної філософії мистецтва в Україні, то вона випливає з етнонаціональних традицій естетичної думки і мистецтва, з наявності національно ідентичного художнього світогляду, дискурсу і мови" [2, 31].

Подібним чином можна охарактеризувати і історію розвитку філософії освіти в Україні. Адже вона забезпечує вироблення системи філософських знань теж на ґрунті етнонаціональних культурно-естетичних традицій, спираючись на філософські поняття, історію розвитку яких можна прослідкувати.

Філософія освіти протягом всієї своєї історії, спираючись на філософські поняття, розробляла і виробляла цілісну систему філософських знань, які сьогодні складають теоретичну основу освітнього процесу. Джерелом сучасної української філософії освіти та навчально-освітньої системи стає вся історія філософії у її тісному зв'язку з історією української та світової культурологічної думки.

Роль історії культури в філософії освіти вагома, бо дозволяє виділяти основні групи культурологічних та понятійних мотивів, які характеризують культурно-освітні та духовні рівні в різні періоди історичного розвитку суспільства. Таким чином, зміст культурологічних та понятійних мотивів в

історії філософії освіти можна розглядати через історико-культурологічні дослідження різних освітніх періодів. Кожен з них може складатися із різних знань, означених поняттями, які виявили себе в різних культурологічних мотивах, філософських і наукових концепціях. Тому історія культури у зв'язку з філософією освіти, на нашу думку, забезпечує ґрунт для розуміння культурологічних мотивів філософсько-освітніх понять та виділяє їх ключові якості. В історичному ракурсі філософія освіти повинна нести в собі опис культурологічних та понятійних мотивів, або філософських основ різних освітніх моделей, які зможуть допомогти нам у вирішенні сучасних навчально-освітніх проблем.

Філософія, освіта, культура, етика та естетика, завдяки філософським поняттям, ведуть людину по життєвим шляхам, забезпечують, направляють, коригують і підтримують усе необхідне, раціональне та мудре в житті. Позаяк естетика, культура, освіта і філософія репрезентують природні нахили та здібності людини, її адаптацію до умов природного і соціального середовища. Але освіта та культура, завдяки їх динамізму та прискоренню, в життєдіяльності людини часто відіграють роль перемінних величин, а філософія, як мудрість віків, яка спирається на ключові поняття, залишається незмінною. Освітній, культурний, етичний та естетичний розвиток людини, завжди в історії людства був відображений в розвитку мережі навчальних закладів від перших філософських шкіл до сучасних університетів.

Науковці в усі часи завжди цікавились понятійним апаратом, який проливав світло на велику кількість навчально-освітніх ідей і процесів. Стародавні греки в філософії вбачали любов до мудрості, яка вела їх життєвими стежками. Також філософія допомагала античним мислителям будувати свої філософсько-освітні пізнавальні концепції, спираючись на культурні цінності того часу.

У період Київської Русі філософами називали мислителів-книжників, які читали, переписували та писали свої хронікальні чи культурно-освітні твори. Через це поняття "філософ" у Київській Русі визначало освічену людину. Філософами мали можливість стати ті учні, котрі подібно бджолам, що сідають на квітку щоб взяти з неї солодкий нектар, схиляються над книгами, щоб зчитати з неї мудрість.

З плином віків античне поняття філософія майже не зазнало інтерпретаційних змін, але поняття освіта, відповідно до культурного розвитку народу, отримувало ідейне насичення і збагачення. Цікавою була культурологічна палітра тлумачення поняття "освіта" українськими мислителями, які працювали в навчальних закладах вищого типу XVII–XVIII століть. Саме в той час простежується цікаве поєднання християнської релігійної ідеології і культури та світської науки і культури, котрі робили перші самостійні кроки в навчально-освітніх практиках. Дане поєднання стало характерним в культурі українського бароко і поширювалося в різних сферах культурно-освітньої діяльності. Тому у релігійно-філософських працях П. Могили, Л. Барановича, І. Галятовського, І. Гізеля та інших мислителів цього періоду ми можемо простежити ідею отримання високого знання через специфічне природне прозріння, або вплив Божественних ідей.

Метафізичне поняття прозріння своїм корінням сягає до античної філософії, коли мислитель отримував істинні філософські ідеї з віддалених світів Гіперуранцію, але шлях до отримання знань лежав через навчання, логіку нагромадження знань та сильне бажання мислителя отримати високі, ідеальні, Божественні знання. В середньовічній філософії дана тенденція здобуття істинного знання через прозріння отримала широке розповсюдження і відповідну аргументацію. Тому в середні віки в історії філософії освіти одну з головних ролей починає відігравати поняття віра, котре стає головною запорукою отримання високого знання.

У XVII–XVIII століттях в українських навчальних закладах вищого типу, котрі в основному знаходились під патронатом християнських церков, без поняття віри не обходився жоден навчально-освітній предмет. Тобто лише віруюча людина могла отримати істинні знання. Але якщо хто з учнів через своє невігластво проявляв сумнів чи незгоду з догматами, то його слід було примусити до навчання, або схилити до правильної віри. Можливо, через це українське поняття "освіта" російською мовою звучить як "образование", тобто як специфічна вимога до вчителя формувати образ дитини через передачу необхідних знань і культурних цінностей, спираючись на віру в те, що вони є істинними та ідеальними.

Саме через це О. Базалук зазначає: "Професори Києво-Могилянської академії розвивали ідею про здобування істинного знання шляхом одномоментного осяяння з допомогою природного розуму, тобто Божих ідей… Дана філософсько-освітня тенденція з тяжінням до християнської релігії, притаманна майже всім мислителям XVII–XVIII століть. Вона дає змогу науковцям відстежити спадкоємний зв'язок між філософським розумінням академічних учених та їх попередників. Філософія дає мислителям можливість тлумачити поняття. В. Даль тлумачить "образование" як: надавати чомусь образ, вид, змушувати, вимушено, передавати культурні цінності та звичаї від покоління до покоління, у результаті чого й утворилась наступність поколінь" [3, 11].

Подібне тлумачення поняття "освіта" сьогодні ми можемо прочитати у багатьох українських і зарубіжних дослідників філософсько-освітнього процесу. Проте в тлумаченні та інтерпретації філософсько-освітніх понять, на нашу думку, ключову роль відіграє філософсько-освітня культура людини як мислителя, котрий носить в собі і виявляє в своїх ідеях цілий культурний пласт. Даний культурний пласт хоч і акумулює в собі тисячолітню філософсько-освітню історію народу, проте в працях дослідників може бути відображеним шляхом логічного поділу на століття або віхи, в яких зміст філософсько-освітніх понять зазнавав специфічних інтерпретацій. На це звертає нашу увагу В. Довбня: "Положення, поняття, терміни, слова, які використовувалися в минулому можуть набувати нині іншого, навіть протилежного змісту. Тому дослідження історії філософії освіти, як будь-яке історичне дослідження, ґрунтується на інтерпретації. Слово освіта російською перекладається як "образование", англійською – "education", німецькою – "bildung", грецькою – "paidea". Але не завжди в поняття "освіта" вкладалося її сучасне розуміння. Старе поняття "освіти" як "естественного образования", тобто формування. До речі, латинський еквівалент цього слова – "formatio". Відомо також, що в німецькій мові довгий час зі словом "освіта" вживалися відповідні похідні поняття forma як формування, (formierung, formation). У цьому зв'язку зазначимо, що утвердження слова "освіта" невипадкове, оскільки в "освіті" (bildung) захований "образ" (bild)" [4, 18].

Як бачимо, науковці-філософи достатньо широко проаналізували поняття "освіта", але найбільш об'ємний і актуальний сьогоденню аналіз даного поняття ми знаходимо в ґрунтовному дослідженні Л. Губерського і В. Андрущенка "Філософія як теорія та методологія розвитку освіти" (К, 2008). За твердженням авторів: "Освіта – це, насамперед, процес суб'єкт-суб'єктної взаємодії учителя (педагога) і учня (студента), спрямований на передачу (засвоєння) знань, формування вмінь і навичок, виховання культури мислення і почуття, здатності до самонавчання і самостійної життєтворчої діяльності… Якщо педагогіка головним чином вивчає механізм, то філософія, насамперед, опікується ідеалом – визначенням якості і змісту своєрідного "духу епохи", на якому базується даний тип культури, виробництва, спілкування і який "делегується" в освіту як суспільно визначена вимога, норма, стандарт чи ідеал. Саме у цьому вимірі (і не більше!) філософія й постає у якості теорії освіти [1, 56].

В даному ракурсі дослідження філософського змісту поняття "освіта" Л. Губерський та В. Андрущенко, на нашу думку, рухалися в одному напрямку з відомим німецьким філософом Г.-Г. Гадамером, який у праці "Істина і метод", розкрив філософський зміст і духовне наповнення даного поняття. Ґрунтуючись на історико-філософських фактах і культурних традиціях, вчений зауважував: "Тепер "освіта" якнайтісніше пов'язана з поняттям культури й означає в кінцевому підсумку специфічний людський спосіб перетворення природних задатків і можливостей" [5, 51].

Філософсько-освітня практика і її різнобічний теоретичний аналіз дає нам можливість ґрунтовно проаналізувати поняття, які зосереджують в собі всю культурно-естетичну палітру різних народів. Результати їх культурно-естетичного та філософсько-освітнього розвитку проявляються в філософських та освітніх поняттях, ідеях, естетичних мотивах, нормах моралі, ментальності, орієнтації на людину як індивідуума, творчу особистість. Носіями цих культурно-естетичних і філософсько-освітніх ідей та понять в Україні, в різні історичні періоди, часто виступали не лише професійні філософи чи педагоги, а й письменники, поети, діячі культури і мистецтва, котрі своєю творчістю ідейно надихали майбутні покоління українських мислителів до філософсько-освітньої творчості.

У даному випадку актуальним є дослідження національних культурно-естетичних та філософсько-освітніх аспектів в історії України, проведене А. Бичко. Дослідниця піддає глибокому аналізу історію культурно-естетичних та філософсько-освітніх ідей та понять, які були започатковані видатними мислителями різних країн і народів, і проводить історичні паралелі щодо наявності подібних ідей та понять в творах українських мислителів. На думку А. Бичко: "В освітньому процесі слід у першу чергу звертати увагу на формування світоглядних спрямувань української молоді, основою яких є споконвічна ментальна установка духовності нашого народу; антеїзм – любов та вболівання за долю своєї батьківщини; кордоцентризм – висока моральна вимогливість, в першу чергу до себе, як громадянина своєї держави; поліфонізм – глибока повага та зацікавленість у пізнанні духовно-культурних надбань різних народів" [6, 227].

За А. Бичко, джерельну базу для українських культурно-естетичних та філософсько-освітніх ідей та понять, цілком логічно шукати в працях вітчизняних мислителів, які необхідно ретельно аналізувати і порівнювати з концепціями західноєвропейських філософів. Лише так ми зможемо дослідити історію української культури та філософії освіти в різних аспектах і зрозуміти спільні і відмінні риси в культурно-естетичному та філософсько-освітньому розвитку, виділити особливості нашого національного характеру, менталітету, духовних основ.

Тому перед нами постає завдання проаналізувати зміст поняття "мудрість" в царині філософсько-освітнього розвитку. Дане поняття в історії філософсько-освітніх ідей на території, яку займає

сучасна Україна, з'являється ще в V–IV століттях до Різдва Христового, коли греки започаткували свої міста-держави в Північному Причорномор'ї і почали навчати там філософії. Як стверджував Діоген Лаертський, мудреці з Північного Причорномор'я ставали переможцями конкурсів серед філософів, які проходили в Стародавній Греції.

У період Київської Русі мудрою була людина з відповідними знаннями та життєвим досвідом. Така людина мала повне право наставляти інших (як це робив Володимир Мономах у своєму "Повчанні…"), повинна була читати та писати філософські книжки, тобто отримувати мудрість і розповсюджувати її серед інших людей. Мудрість цінувалась як в культурі, так і в освіті.

З розвитком навчально-освітніх закладів на території, яку займає сучасна Україна, мудрість стає надбанням тих людей, котрі її прагнуть, завжди перебувають у творчому пошуку та гуманній праці на благо людства. Ця тенденція яскраво проявилася в добу українського бароко.

Як відзначав В. Шевченко: "Тому, коли в ренесансно-бароковому XVI ст. С. Оріховський-Роксолан, а в XVII ст. К. Транквіліон-Ставровецький, С. Почаський тощо високо підносять суспільну значущість мудрості і філософії як вчення, що формує любов до мудрості, то в цьому виражається і ментальний софієцентризм українознавства. Заодно це означає, що філософія в Україні, як і в Греції, Римі та інших країнах, поставала у формах, невіддільних від освіти. Тому саме у філософії вбачався і наріжний камінь освіти, під якою розумілося засвоєння, привласнення та індивідуалізація мудрості, позаяк в ній вбачалася основа існування суспільства, нормального життя людей у світі" [7, 22].

Зміцнення зв'язків між народами приводило до розвитку філософствування, або до розквіту поняття мудрості як головного підґрунтя навчально-освітнього процесу. Тому джерелом формування філософсько-освітніх понять є реальне людське середовище, жива дійсність, або все що нас оточує. Філософія в поєднанні з освітою, культурою, етикою та естетикою виступає головним цілеспрямованим засобом розвитку людини. У нашому українському суспільстві, котре сьогодні орієнтує свою освіту на кращі світові зразки, все інтенсивніше йде пошук філософсько-освітнього коріння, або понять, які нададуть нам змогу відчути свій національний менталітет та гордість за свої гуманні навчально-освітні традиції, в історії яких домінував культ чи пріоритет мудрості.

За твердженням М. Євтуха та І. Волощука: "Україна володіє достатнім потенціалом, щоб претендувати на власні здобутки у пошуку шляхів філософського осмислення освітніх істин" [8, 8].

Слід зазначити, що філософія освіти, спираючись на понятійний апарат, може стверджувати свій узагальнений вираз, орієнтуючись на філософсько-освітні ідеали, котрі мають історичне коріння і пов'язані з кращими гуманними ідеями та поняттями різних століть і народів. Сучасна філософія освіти в Україні своїми кращими досягненнями наочно втілює демократизм, свободу, гуманізм та устремління в майбутнє. При цьому сьогодні філософія освіти не нав'язує своїх ідей та понять. Вона лише закликає звернути на них увагу і за бажанням, а не за примусом використовувати в процесі навчання чи виховання.

Звертаючись до розв'язання актуальних сьогодні філософсько-освітніх проблем українського суспільства, не зайвими для нас вбачаються звернення до аналізу філософських понять як українських, так і зарубіжних мислителів. Від освіти залежить високопродуктивна праця людини, її добробут, виконання нею громадських обов'язків, її людяність та багато інших особистісних характеристик.

Цікаві роздуми стосовно поняття освіченої людини знаходимо у М. Шелера: "Освіченим є не той, хто знає багато про випадкове так-буття речей, або той, хто може відповідно до законів максимальною мірою передбачити процеси і управляти ними (перший "вчений", а другий є "дослідник"), – освіченим є той, хто оволодів структурою своєї особистості, сукупністю вибудуваних в єдності одного стилю ідеальних рухомих схем споглядання, мислення, тлумачення, оцінки світу, поводження з ним і з якими б то не було випадковими речами в ньому"[9, 46].

Отже, можемо зробити наступні висновки.

1. Філософські поняття "освіта", "освіченість", "знання", "мудрість" були предметом широкого спектру праць видатних українських та зарубіжних мислителів, які розглядали їх з філософсько-освітніх та культурно-естетичних позицій. Вважаємо, що дати ґрунтовну розгорнуту характеристику культурно-естетичного та філософсько-освітнього змісту згаданих в нашому дослідженні філософських термінів і понять та прослідкувати їх роль в історії культури та філософії освіти України здатна історія філософії освіти.

2. Особливість філософсько-освітньої історії полягає у впливі буття на формування і розвиток філософських понять. При цьому філософська культура українського народу, незважаючи на різні катаклізми буття, завжди була виразником людської мудрості як свого рідного народу, так і інших народів світу, що яскраво відображено в філософських поняттях.

Використані джерела:

1. Андрущенко В. П. Філософія як теорія та методологія розвитку освіти / В. П. Андрущенко, Л. В. Губерський. – К. : Леся, 2008. – 516 с.

2. Личковах В. А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / В. А. Личковах. – Чернігів : В. М. Лозовий, 2011. – 168 с.

3. Базалук О. О. Філософія освіти : навч.-метод. посібник / О. О. Базалук, Н. Ф. Юхименко. – К. : Кондор, 2011. – 164 с.

4. Довбня В.М. Філософія освіти Г. Г. Ващенка : навч.-метод. посібник / В. М. Довбня ; Черніг. обл. ін-т післядиплом. пед. освіти ім. К. Д. Ушинського. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2010. – 297 с.

5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; [пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н.Бессонова]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

6. Бичко А. К. Національні аспекти філософської освіти в Україні / А. К. Бичко // Філософія освіти. – 2005. – № 1. – С. 210–228.

7. Шевченко В. І. Філософія освіти: проблеми самовизначення / В. І. Шевченко // Філософія освіти. – 2005. – № 1. – С. 18–29.

8. Волощук І. С. Гносеологічний фокус трансформаційних змін філософії освіти / І. С. Волощук, М. Б. Євтух // Філософія освіти. – 2006. – № 2. – С. 7–14.

9. Шелер М. Избранные произведения : [Пер. с нем.] / Макс Шелер; [сост., науч. ред., предисл. Денежкина А. В. ; послесл. Л. А. Чухиной, с. 379–398]. – М. : Гнозис, 1994. – XII, 413 с.

***Черный Александр Алексеевич*,** кандидат философских наук

Роль философских понятий в истории культуры и философии образования Украины

В статье исследуется культурно-образовательный аспект влияния бытия на развитие философско-образовательных понятий и идей в Украине. Освещается история становления, развития и культурологического прогресса ключевых философских понятий и терминов. Исходя из условий современного культурно-образовательного развития Украины, концентрируется внимание на специфике толкования философских понятий и терминов в различные исторические периоды украинскими и зарубежными исследователями.

Ключевые слова: культура, образование, философия, история, духовность.

Olekcandr Chornyi, Candidate of Philosophy

Role of Philosophical Concepts in the History of Culture and Philosophy of Education of Ukraine

The cultural and educational aspect of the influence on the development of philosophical and educational concepts and ideas in Ukraine is examined. The history of the formation, development and cultural progress of key philosophical concepts and terms is highlighted. Ukrainian and foreign researchers focus on specific interpretation of terms and concepts in different historical periods relying on the conditions of modern cultural and educational development of Ukraine. The affinity, similarity and symbolic landmarks of the history of Ukrainian cultural and philosophical and educational thought are declared.

The educational model is significant in the system of social values, principles and beliefs only when supported by culture and philosophy which provide scientific and theoretical and spiritual content of the educational system. Bearing this in mind, we cannot examine the history of teaching or learning or educational processes as something separate from the history of Ukrainian cultural and philosophical and educational thought.

Analysis of cultural and educational works of scholars enables us to interpret the philosophical and educational concepts, based on a huge palette of philosophical ideas. Thus, culture has connotations and philosophical content of education as a process of spiritual and practical human development.

We know that philosophical ideas, terms and concepts acquire the ability to influence people only in the process of learning, education and upbringing, and this process is updated only in the medium with the appropriate level of culture. It is in the cultural environment when the human desire to educational development occurs not through compulsion of others, but as a logical component of life, or inner spiritual desire for self-development. In our opinion, the philosophy of education enables to reflect fully the whole logic of learning, education and training people through cultural and educational environment by means of using the appropriate philosophical concepts that emerged in the cultural understanding of being the human.

We know that the vast majority of philosophers distinguish the object of philosophy as the "man-world-man" relationship, but this attitude is based on the relevant cultural and educational heritage. That is the whole man becomes when learns necessary cultural and educational knowledge. For this purpose this person should enter into relationship with the cultural heritage of the human world, and vice versa peace through culture and education affects the individual. The relationship of the unique and universal notions fascinated philosophers in ancient times. Philosophy of education could display this relationship. It united all the philosophical, cultural and educational knowledge; reflected it in terms and linked them through the interchange of people in the process of being.

Therefore, in the history of philosophy and cultural history, from ancient times to the present, the vast majority of thinkers showed general patterns in the relationship between the world and a man, a man and the nature, people and the culture, a man and the society. For this reason, there are studies of philosophy of culture, philosophy of education, philosophy of society, natural philosophy, philosophy of art in the history of philosophy. All these satellites of philoso-

phy, though received their grounding, but have their subject of study. However, they use the philosophical concepts for their argumentation.

For example, the philosophy of art, while serving as a branch of philosophy, but is a very complex multistage spiritual and practical reflection of global existential processes by the artist. Each artist is both a barometer that specifically responds to all the world changes and cultural and educational tuning fork or a model for us. In this teaching and learning process, the cultural and educational trends of the people who are rooted in centuries, but based on the general philosophical concepts can play a key role as many cultural and aesthetic studies of Ukrainian thinkers prove.

Although today philosophical and educational ideas, practices and achievements gradually become universal and have only minor national-cultural blotches, the world is globalized through a huge system of media resources. Therefore, the current philosophy of education in Ukraine should reflect or adapt to meet the needs of the globalized world, without losing its national focus and flavour.

The philosophical concepts of "education", "erudition", "knowledge", "wisdom" have always been the subject of research of prominent Ukrainian and foreign thinkers and have a huge palette of philosophical, educational, cultural and aesthetic views on various aspects of the issue. So, in our opinion, the history of philosophy of education, combined with a history of cultural thought can only give a detailed description of a cultural and aesthetic, philosophical and educational content and the structure of many mentioned in our study philosophical terms and concepts.

Key words: culture, education, philosophy, history, spirituality.

УДК 130.2 (043.3)

Більченко Євгенія Віталіївна,
доктор культурології, доцент

ДІАЛОГО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПРОЕКТ ОСВІТИ У ДИСКУРСІ НОВОГО МОДЕРНУ: ІНШИЙ І ТРЕТІЙ

У статті розглядаються концептуальні основи технології діалого-культурологічного проекту освіти крізь призму філософії діалогу як вияву неомодерну. Головними категоріями діалогічної філософії є Інший і Третій. Іншим у сучасній освіті є фігура вчителя/учня, яка зазнає віртуалізації, викликає пасивну толерантність та постає іміджевим зразком моделювання фантазмів ідентичності Я. Третій є змістом навчання, втіленим в універсаліях культури. Він сприяє збереженню самості та активної толерантності щодо Іншого.

Ключові слова: *діалог, культурологія, Інший, Третій, толерантність, самість, віртуалізація, універсалії культури.*

Становлення і розвиток національної системи освіти відбувається нині в контексті входження України в глобальний "інтердискурсивний дискурс" інформаційного суспільства з притаманною йому тенденцією до діалогу культур. Сучасна ідея діалогу є результатом діалектичного синтезу класичного універсалізму з некласичним партикуляризмом. Вона представляє собою своєрідний синдром "після оргії" (вираз Ж. Бодрійяра) – результат подолання крайнощів як абсолютизації метанаративів (модерн), так і їх деконструкції (постмодерн): як глобалізму з його тотальністю, так і мультикультурності з її пасивно-релятивною ліберальною толерантністю. Філософія діалогу репрезентує тенденцію до переходу від романтичного бахтинівсько-буберівського-левінасівського концепту Ти/Іншого до символічної іпостасі Чужого/Іншого як такого, що має онтологічне право на відмінність, способом охорони якої постає Третій. Саме фігура Третього як спільного знаменника інтеракції, що долає бінарні коліщата діалогу як дуальності, дозволяє говорити про реставрацію модерну всередині постмодерної культутри, про певний його новий різновид у формі "альтер"-, "афтер"-, "нео"-модерну.

Інструментальним виразом нової модерної тенденції є, на нашу думку, Болонський процес, доктрина якого передбачає моделювання креативного суб'єкта освіти як "громадянина Європи" – творчого універсала, адаптованого до життя у світі динамічних зв'язків. Йдеться про цілісний концептуальний образ студента як Читача Тексту Культури – не пасивного адресата трансляції соціокультурних норм і цінностей, але активного співавтора культуротворчої діяльності, своєрідного "кочовика" культурами (пригадаймо: "Homo viator" – лат. "Людина мандруюча" у Г. Марселя, "номад" у Р. Брайдотті, "турист" у В. А. Малахова). Болонський процес, отже, постає не простою механічною технологією підрахунку балів у ході модульно-рейтингового контролю знань, а складною світоглядною системою, що має соціокультурний зміст, втілює у собі архетипи і смисли культури та, відповідно, може поставати предметом культурологічного дослідження як освітня технологія, сформована на базі Lebenswelt відповідного культурно-історичного контексту. У царині освітньої практики нові ціннісні пріоритети виявляють себе у поширенні так званого "діалого-культурологічного підходу". Його культурологічний аналіз у світлі філософії діалогу та її основних категорій (Чужий, Інший, Третій) складає важливий теоретичний важіль сучасних процесів трансформації освіти.

Класичні основи діалого-культурологічного підходу розробляли представники гуманістичних традицій у діалогічній філософії слов'янського світу, пронизаній духом своєрідної цілісної, культурно-антропологічної, пантеїстично-космічної мудрості (сигнатури Софії): Ш. Амонашвілі, Г. Балл, В. Біблер, А. Волинець, С. Копилов, В. Литовський, С. Мейн, В. Слуцький, Ю. Шрейдер та ін. Згідно із тенденціями до демократизації суспільних процесів діалого-культурологічний підхід орієнтується на ідеал активного суб'єкта діяльності і спілкування (так звана "людина культури"), формування якого повинне відбуватися, за словами Г. О. Балла, за рахунок "цілеспрямованого включення учасників освітнього процесу у "великі діалоги", що розгортаються в людській культурі, будучи провідним механізмом її розвитку" [1, 126].

© Більченко Є. В., 2013

Входження індивіда до такого "діалогічно збентеженого" (термін М. М. Бахтіна) культурного середовища відбувається на засадах єдності онтогенетичних та філогенетичних процесів, коли людина, яка ніби "зростає" у культурі і разом з культурою, в однаковій з нею послідовності, акумулює в своїй свідомості як синхронні і взаємопов'язані усі духовні спектри історії (про результативність такого підходу свідчить досвід так званих "міжвікових уроків" у школі В. С. Біблера). Найболючішим аспектом такого "голографічного" спілкування виявляється безпосереднє зіткнення представників різних культурно-смислових парадигм у межах одного невеликого кола (класу, групи, зібрання), коли Інший виявляється не "загальним" (generalized), але "актуальним" (actual), "тут і тепер", Іншим, з яким необхідно віднайти спільну семантику спілкування [2, 209]. З цього приводу цікавими є міркування західних діячів освіти (Ф. Козирев, Легангер-Крогстад) про поєднання у міжкультурній освіті трьох типів діалогу: "необхідного" (конкретної комунікативної ситуації), "структурованого" (ініційованого викладачем) та "духовного" (спонтанного, ціннісно-смислового, спрямованого на самоідентифікацію через самовіддачу) [3, 4]. Два останніх типи становлять інноваційні педагогічні стратегії на грунті фактичної даності першого і втілюють у життя відповідні філософські концепції діалогу. Новизна нашого дослідження у даному контексті полягає у спробі культурологічної інтерпретації діалогічної освіти у світлі концепту Третього як провідної категорії сучасної гуманістики.

Метою нашого дослідження є спроба визначити теоретично-методологічні засади та змістові складові діалого-культурологічного проекту освіти в Україні, спираючись на філософію діалогу як філософію Третього. Стосовно культурології філософія діалогу виконує функцію одного із провідних її методологічних напрямів, який передбачає інтерпретацію культури як простору взаємодії культур. Відтак, маємо справу з філософією діалогу як культурологічною проблемою, преломленою крізь освітню "призму".

Реалізація поставленої мети залежить від виконання двох завдань:

1. Експлікація фігури Іншого у межах діалого-культурологічного проекту та розкриття категорії толерантності як способу моделювання ідентичності Я щодо Іншого в системі освіти.

2. Концептуалізація фігури Третього як центрального поняття діалогу культур в освітніх практиках, що слугує мехінізмом налагодження симетрії в системі "Я – Інший".

Почнемо з реалізації першого завдання. Інший у діалогічній освіті – це Я іншої людини (не-Я) – викладача, вчителя, студента, учня, зрештою, Автора культурного тексту, що вивчається. У широкому сенсі Інший – це Обличчя культури, у живий дискурс якої занурені вихователь і вихованці. Ставлення до Іншого у просторі освітнього діалогу є похідним від загального ставлення до Іншого у межах постсучасної культури: дане ставлення – вкрай віртуалізоване та апелює до кризи самості віртуального суб'єкта. Коли ми говоримо про суб'єктність сучасності, стає очевидним, що, переживши оргіастичне буйство від руйнації буття у дискурсі постмодерну та заново абсолютизувавши метанаративи (наприклад, у вигляді надцінності притаманного для нових медіа "візуального повороту"), сучасна людина, тим не менш, постає як така, що позбавлена статусу суб'єктності. Самість – це відчуття власної цілісності, самототожності та автентичності, виражене у сконструйованій особистісній ідентичності на рівні культури та особливого роду шляхетної самотності на рівні екзистенції. Нині самість перетворилася на щось аватарно-оманливе: вона ніби "висковзує" від людини, змушуючи її загравати із власним Я, як древні індуси загравали з видимим світом, вважаючи досвід ілюзорним покривалом ("майєю") божественного перформансу ("ліли").

Людина перестала бути самотньою у гущавині принадно-легких комунікативних потоків Інтернету, легко відшукуючи собі тимчасових грайливих співбесідників у віртуальній корпоративній спільноті "глобального села" (М. Маклюен), де способом презентації суб'єктного статусу стає умовно-знаковий "лінк"/аватар, а традиційні міфопоетичні корпоративно-племінні зв'язки вихолощуються у трансформований архетип соціальності у стилі розсіяно-байдужої розважальної "спільноти за інтересами". Утім, немає нікого самотнішого за сучасну людину. Головний закон медіа, сформульований М. Маклюеном: "The medium is the message" ("Засіб – це повідомлення"), зміщуючи увагу із змісту на механізм передачі інформації, перетворив буття людини на суцільне імаго – рекламний фантом, де добро і зло співіснують не онтологічно, а онтично та гедоністично: як збалансовані складові "добрих" і "поганих" новин, що однаково зацікавлюють та приносять сатисфакцію. У віртуальній реальності діють бренди, що втрачають свої відповідники у бутті, – онтологічні адеквації, значення знаків, – внаслідок чого символи спустошуються і перетворюються на естетизовані за допомогою фото- та пластичної хірургії самодостатні емблеми (за афоризмом М. Маклюена, "улюблена реклама рекламує рекламування") [4, 75].

Відсутність "справжнього" конфлікту, пом'якшуючи буття людини ефемерною "толерантністю", одночасно безмірно обтяжує його нав'язливою легкістю у сприйнятті кінцевих питань. Відтак,

відсутність драми породжує тугу за катарсисом, яка переживається як онтологічна нудьга, яка передбачає повну усередненість "розчинення", боязливу поміркованість дифузного затирання контрастів, обережне зменшення переживання гостроти сприйняття, – як добра, так і його антиподу – зла, – внаслідок втрати гарячкуватої напруги обох та набуття почуттями кімнатної температури – зручної та комфортабельної у міщанському вжитку температури задоволення. Виникає нудотна необтяжливість розваги, яку відчуває спостерігач-фланер, дивлячись якусь популярну телевізійну гру на зразок "За склом": він однаково зацікавлений сублімаційним висмоктуванням пікантностей чужого інтимного буття й однаково байдужий до нього, бо у кожний поточний момент свого існування може відволіктися на, приміром, рекламну паузу або власні справи. Так народжується синдром "щирого кітчу" (у дусі "Діти біжать по траві", за виразом Мілана Кундери), з якого постають як невинні радощі, так і небезпечні катастрофи. Йдеться про дух легкості, який обертається тяжкістю екзистенційної нудьги внаслідок втрати вагомих ціннісних орієнтирів існування в культурі. Відтак, маємо взаємні звороти, гостро підмічені у символічних рядах творів Мілана Кундери: легкість насправді є тяжкістю, а тяжкість – легкістю [5, 7]. Звільнення від вантажу цінностей обтяжило суб'єкта вагою нудьги, у той час, як наявність за спиною ноші у вигляді історії та традицій полегшувала його моральний стан, заповнюючи суб'єктивність внутрішнім змістом. Навіть самі модуси модерну і постмодерну можна уявити у цих кундерівських категоріях: "легкість тяжкості" (модерн) contra "тяжкість легкості" (постмодерн). Виникає справжня туга за "наївним модернізмом", ностальгія за справжністю існування як воно є, в усіх його ризикованих справах, утопічних захопленнях, безглуздих пориваннях... Світ он-лайну, свого часу оголосивши війну світу оф-лайн, тепер тягнеться за ним назад, але не може до нього повернутися. Тому що, аби здійснити стрибок "come back", потрібно відмовитися від усього напрацьованого світом інформаційної гри, і насамперед – від заспокійливо-психотропного почуття легкості.

Людина з втраченим орієнтиром самості, яка перестає жити трансцендентальними смислами, починає жити різноманітними практиками досвіду. Де є емпірія, там є чуттєвість з її бажаннями. Бажання для сучасної людини, з її гедоністичним редукціонізмом, – це одночасно причина та наслідок її існування. Людина, з одного боку, живе, прагнучи насолоди від світу та скеровуючи свої бажання на світ як на межу іншості та, з іншого боку, постає продуктом бажань інших людей, предметом насолоди яких вона намагається стати. Людина, отже, зустрічає Іншого з подвійною метою: вона бажає Іншого і бажає бути предметом його бажань. Використовуючи термін феноменологічної онтології Ж. П. Сартра "буття-для-іншого", ми тим самим наголошуємо, що: як амбівалентний суб'єкт та об'єкт бажання Іншого людина вибудовує свою уявну ідентичність таким чином, щоб вона була "приємна" Іншому, погляд якого трансформує її власне існування. Відтак, Інший перетворюється на головний чинник буття людини. Суб'єкт перестає бути автономним, включаючись у царину інтеракції з Іншим – інтерсуб'єктивність. Інший набув рис події досвіду, що є феноменологічною даністю нашого існування. Інший нападає зненацька ("Чужий" Б. Вальденфельса) або являється у дзеркалі як фантастичний імідж-ідеал Я (Ж. Лакан), або роз'їдає моє буття зсередини як зміст витісненого негативного знання (самі собі чужі" Ю. Крістєвої, "Тінь" К. Г. Юнга).

Відтак, сучасна іншологія може бути визначена як "віртуальна" відповідальність, яка з уявного медіа-простору переноситься в емпіричну дійсність, що конструюється за законами екшен, де навіть трагедії втрачають буттєвий сенс, а співчуття набуває характеру полегшеного лояльного самовідсторонення, вираженого у так званій "пасивній толерантності". Яскравий тому приклад – обивательське ставлення до терористичних актів (у рок-поезії А. Макарєвіча: "Рвануло опять не у нас, а напротив… Саечку за испуг!"). Така "саєчка" нерідко стає формулою спілкування у мультикультурних освітніх групах, де етнографічна данина "національній своєрідності" обмежується чисто поверховим ефектом "народознавчого" шоу і не передбачає екзистенційного проникнення.

Введення категорії толерантності спонукає нас до здійснення другого завдання дослідження: аналізу Третього в освіті як способу утримання активної (на противагу "пасивній") толерантності, в основу якої кладеться принцип поваги до Іншого, що виражається в здатності жертовно діяти заради нього (а не просто "терпіти" його присутність). У межах активної (дієвої) та пасивної (бездіяльної) толерантності по-різному розв'язується питання переконань, принциповості як основи автентичності. Активна толерантність не тільки не суперечить принциповості, але, навпаки, сприяє її розвитку. Справжня толерантність не повинна змішувати саме переконання з агресією переконання: вона може протестувати проти ортодоксальності, але не торкатися принциповості. Бути толерантним за таких умов означає сповідувати власні переконання, але при цьому не нав'язувати їх Іншому.

Щоб утриматися на цій хиткій межі, необхідно певним чином поєднати сприйняття і переживання багатоманітності культурних позицій з відчуттям їх деякої внутрішньої єдності, усвідомлення наявності багатьох точок зору – й одночасне прагнення до правди Цілого. Для цього потрібно пред-

ставити ці точки зору як конкретні (однаково досконалі, але й однаково обмежені) вияви єдиної Істини у різних варіаціях та версіях, що відображають її різні грані і при цьому тільки через взаємодію можуть дати повну і цілісну картину дійсності.

Отже, потрібно знайти спільний непохитний базис культурних протистоянь, який перетворює їх на альтернативні, але все ж таки часткові інтерпретації загального і спільного. Цим базисом, власне, і постає Третій – Дух Цілого, спільний суддя учасників суперечки, який відіграє роль єдиної точки опори у плюральному протистоянні. Саме Третій окреслює межі толерантності, накладає ліміт на інерцію розгортання релятивізму. Третій сприяє формуванню активної толерантності на основі пасивної або попереджає її деградацію, утримуючи її в активному стані.

В основі активної толерантності лежить установка на "універсалії культури" – загальнокультурні смисли, інваріанти, що піддаються безлічі історичних та регіональних інтерпретацій і що складають зміст навчального матеріалу у діалогічній освіті. Відповідно до універсалістського підходу, існує багато різних типів культур, відмінних між собою, але усі вони мають певну долю спільного, втіленого в культурних універсаліях. Останні тлумачаться як категорії, які відображають найбільш значущі для людини структурні характеристики світу: природа, суспільство, добро, зло, життя, смерть, любов, краса, свобода, віра, чоловіче, жіноче тощо. Універсальні смисли культури потрібно сприймати як певну апріорну даність, оскільки сама наявність або відсутність їх у світлі сучасних світоглядних дискусій не є очевидною і вимагає додаткових доказів.

Найбільші труднощі полягають у спробі дати позитивну відповідь щодо змісту цих екзистенційних транскультурних смислів, буття яких виходить за межі раціоналістичного дискурсу. Тут, мабуть, ми стикаємося з одним із тих запитань, які Й. Гете відносив до "проклятих", а В. С. Біблер – до "дитячих". Що однаково Єдине для усіх, для людей різних релігій і культур, різного виховання, різних традицій і цінностей? В етиці концепт Єдиного фіксує категорія "загальнолюдські цінності". На рівні гносеології – це Істина при багатоманітності пізнавальних підходів до неї. На рівні богословсько-теологічного підходу – це Бог – при багатоманітності шляхів до нього.

Завдяки своїй дотичності до метафізичної сфери універсалії культури у діалозі ніколи не можуть бути до кінця раціонально об'єктивовані, тому Третій завжди виявляється як значуща відсутність, що фіксується мовою інтертекстуальності поняттям "підтекст". Універсалії не втілюються у тексті через явні конкретні форми. Вони утворюють приховану імпліцитну інформацію, або, користуючись мовою Л. Вітгенштайна, "містичне", "невисловлене". Цей смисл розуміється інтуїтивно: з цього приводу у Ф. М. Достоєвського для позначення способу сприйняття підтексту зустрічається вишуканий російський прислівник "неответчиво" – в українській дискрептивній конструкції – "так, що не можливо почути відповідь", тобто через надбання вищих ярусів Духу. Читач переживає "невисловлене" через прогалини, недомовленості, які складають активний елемент змісту тексту (можливо, і найбільш активний) – подібно до пластичних можливостей порожнього простору в традиційній африканській та західній авангардистській скульптурі (О. Архипенко). Підтекст висловлювань плаває у паузах між репліками справжнього діалогу як певна священна "тиша", топологічно фіксована як "порожнеча" (наприклад, беззвучною є четверта містична фонема мантрового складу АУМ в індійській класичній йозі; з порожнечею асоціюється буддійська шуньята, дзенівське саторі та китайське Дао; "пустеля" як топос спустошення утворює шлях ініціації середньовічного паломника у студіях З. Баумана; про слово, яке повинно "звучати вище слів" говорить німецький поет Г. Гауптман, у той час, як Ф. Шиллер говорить про прихований "музичний образ вірша", а М. І. Цвєтаєва – про роль тире як значущого пробілу у поетичному вираженні; ця ж ідея знаходить вираз у творчості Гельдерліна та у філософських студіях з поетики М. Гайдеггера про мову як "дім буття", про "відлуння" тексту у Г. Гадамера, про "одухотворення" поетом трансперсональних архетипів у К. Г. Юнга; цей же принцип як "принцип айсбергу" – прихованого змісту твору – віднаходимо в естетичних постулатах письменників-імпресіоністів Е. Хемінгуея та А. П. Чехова, прийомах класичної японської поезії хоку).

Можна сказати, що підтекст Третього несе у собі певну долю апофатики, анонімності, безсуб'єктності, подібно до сутності Бога в традиційних релігіях, що сприяє їх сакралізації. З цього приводу хотілося б процитувати знаменитий вірш А. Фета, який наводить у своєму есе Ю. Нагібін як ідеальний зразок безсуб'єктної лірики: "Прозвучало над ясной рекою, / Прозвенело в померкшем лугу, / Прокатилось над рощей немою, / Засветилось на том берегу" [7, 267]. Унікальною рисою даних рядків є те, що у читача тексту не виникає запитання про суб'єкт дії (а отже, й про суб'єкт-об'єктні відношення): що саме (прозвучало, прокотилося, засвітилося і т.д.).

Таким чином, діалого-культурологічний проект освіти як світоглядна основа Болонського процесу апелює до ключової категорії філософії діалогу – категорії Третього, що дозволяє утримувати толерантність щодо Іншого у її активному стані і є гарантом збереження самості Я на тлі процесів

симуляції та віртуалізації як середовища тотального розчинення інших в інших. Поліваріативність Третього ускладнює його однозначне есенціалістське визначення: сутність Третього у своїх останніх основах залишається своєрідною "річчю в собі", що дозволяє говорити лише про його феноменологічні вияви у змісті діалогу.

Використані джерела:

1. Балл Г. Категорія культури у визначенні орієнтирів освіти / Георгій Балл // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти. – Львів, 2002. — Вип. 8. – С. 122–131.
2. Roebben B. Fellowship of fate and fellowships of faith: religious education andcitizenship education in Europe / Bert Roebben // Journal of Beliefs & Values. – Vol. 29, No. 2. – August 2008. – P. 207–211.
3. Kozyrev F. The roles of dialogue in religious education: A Russian perspective / Fedor Kozyrev // Education, Religion and Society: Essays in honour of John M. Hull. – London and New-York : Routledge, Taylor and Francis Group. – 2007. – P. 215–227.
4. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Герберт Маршалл Маклюэн ; [пер. с англ. В. Николаева]. – М. : Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с. – (Приложение к серии "Публикации Центра Фундаментальной Социологии).
5. Кундера М. Нарушенные завещания: Эссе / Милан Кундера ; [пер. с франц. М. Таймановой]. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 288 с.
6. Нагибин Ю. Огненный протопоп : рассказы / Юрий Нагибин. – М. : АСТ: ЛЮКС, 2005. – 317 с.

Бильченко Евгения Витальевна, доктор культурологии, доцент

Диалого-культурологический проект образования в дискурсе нового модерна: Другой и Третий

В статье рассматриваются концептуальные основы технологии диалого-культурологического проекта образования сквозь призму философии диалога как проявлениря неомодерна. Главными категориями диалогической философии являются Другой и Третий. Другим в современном образовании является фигура учителя / ученика, который подвергается виртуализации, вызывает пассивную толерантность и предстает имиджевым образцом моделирования фантазмов идентичности Я. Третий является содержанием обучения, воплощенным в универсалиях культуры. Он способствует сохранению самости и активной толерантности относительно Другого.

Ключевые слова: диалог, культурология, Другой, Третий, толерантность, самость, виртуализация, универсалии культуры.

Yevheniya Bilchenko, Doctor of Culturology

Dialogue and Cultural Education Project in the New Discourse of Modernism: The Other and The Third

Dialogue-culturological project of education as a practical embodiment of the philosophy of the Third. The article deals with the conceptual foundations of the technology of dialogue-culturological project of higher education in the light of the philosophy of dialogue as a forn of neomodern. The main categories of dialogical philosophy are the Third and the Another. Another in modern education is the figure the teacher/student who is exposed to virtualization, leads to a passive tolerance and forms image pattern for modelation o f simulative phantasms of Ego-identity.The Third is the content of training, embodied in cultural universals. He contributes to the preservation of the self-ness and active tolerance of Another.

Formation and development of the national education system is taking place now in the context of Ukraine's entering the global "interdiscourse discourse" of the information society with its inherent tendency to dialogue between cultures. The modern idea of dialogue is the result of dialectical synthesis of classical universalism of nonclassical particularism. It is a peculiar syndrome "after the orgy" (an expression coined by Jean Baudrillard) – as a result of overcoming the extremes of absolute meta-narrative (modernist) and their deconstruction (postmodern): how globalization with its totality and multiculturalism, with its passive-relational liberal tolerance.The philosophy of dialogue represents a tendency to shift from romantic Bahtynov-Buberov-Levanas concept You/symbolic incarnation to another Alien/other as having a right to an ontological distinction of manner which becomes the Third. It is the figure of the Third as a common denominator of interaction that overcomes the binary casters of the dialogue as a duality, and it let us talk about the restoration of modernism within the postmodern culture, about its pecluliar kind in its new form "anter-", "after" -, "neo"-modernism.

The instrumental expression of a new modern trend is, in our opinion, the Bologna process the doctrine of which provides the modelling of creative subject of education as "the citizen of Europe" – a creative generalist, adapted to life in the world of dynamic relationships. It is a holistic conceptual image of a student as the Culture Text Reader – not as a passive recipient of the cultural norms and values broadcast , but an active collaborator in the sphere of culture-creating activity, a kind of "nomad" among cultures (let's recall: "Nosho viator" – Lat. "The traveling man " in the works by G. Marcel, "Nomad" in the works by R. Braidotti, " a tourist" in the works by Malakhov). The Bologna process , therefore, appears not a simple mechanical technology of scoring of points during the module-rating of knowledge check, and it is a complex ideological system that has social and cultural content, embodies the archetypes and meanings of culture and, therefore, may appear a subject of cultural studies as an educational technology formed at the Lebenswelt relevant cultural and historical context. New value priorities manifest themselves in spreading the so-called

"Dialogue-cultural approach in the field of educational practice". His cultural analysis in the light of the philosophy of dialogue and its core categories (Alien, Other, Third) is an important theoretical leverage of current processes of the educational transformation.

The classical basics of the dialogue-cultural approach, developed by the representatives of humanistic traditions in the dialogic philosophy of the Slavic world, are imbued with the spirit of the original holistic, cultural, anthropological, pantheistic, cosmic wisdom (Sophia signatures): S. Amonashvili, G. Balla, V. Bibler, A. Wolynetz, P. Kopylov, V. Lithuanian, S. Main, B. Slutsky, J. Schrader et al.

According to the tendencies towards the democratization of social processes, the dialogue-cultural approach focuses on the ideal of active participant of communication (so-called "man of culture"), whose formation should be, according to H. O. Balla due to "purposeful inclusion of participants in the educational process in the "great dialogue" unfolding in human culture, being a leading mechanism of its development".

Due to its being introduced into the metaphysical sphere the universals of culture within dialogues can never be completely rationally objectivised, so that is why the Third always appears as the significant absence being fixed by the language intertextuality with the term "implication". Universals are not embodied in the text through distinct specific forms.They form some implicit hidden information, or using the language of L. Wittgenstein, "mystical", "ur iunspoken". This meaning is understood intuitively: in this regard in FM Dostoevsky uses an exquisite Russian adverb "nonanswerinly" describing how the perception of implication – in the Ukrainian discriptive construction – "so it is not possible to hear the answer," that is, the asset of the higher tiers of Spirit.The reader experiences " the unspoken" through the gaps, understatements that constitute the active element of the text (and possibly the most active) – like the plastic possibilities of empty space in traditional African and Western avant-garde sculpture (Alexander Archipenko). The implications of the statements is floating in the pauses between replicas of the genuine dialogue as a kind of sacred "quiet" topologically fixed as "emptiness".

The implicationn of the Third bears a lot of apophatics, anonymity, subjectlessness like the essence of God in the traditional religions contributing their sacrality. On this occasion I would like to quote a famous poem by A. Fet, who cites in his essay Yu. Nagibin as a perfect example of agentless lyrics, " It sounded over the clear river, it rang in the faded meadow, it rolled over the dump grove, / it flashed on the other bank". The unique feature of these lines is that the reader doesn't pose any questions over the agent of the action (and hence also the subject-object relationship): What is (was made, rolled, lit, etc.)?

Thus, the dialogue-cultural project of education as an ideological basis of the Bologna process appeals to the key category of the philosophy of dialogue philosophical category of the dialogue – the category of the Third, which allows to keep tolerance of others towards the the Other in its active state and appears to be the guarantor of the preservation of loneliness of I against the background simulation and virtualization processes as the medium of total dissolution others in others. Third multitude of the Third makes it difficult and its basis is a kind of "a thing in itself" – which suggests only his phenomenological expressions in dialogue content.

Key words: dialogue, cultural studies, Another, Third, tolerance, self-ness, virtualization, cultural universals.

УДК 130.2

Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, доцент

ВАРІАТИВНІСТЬ Й ІНВАРІАНТНІСТЬ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ

У статті досліджується проблема варіативності й інваріантності міфологічної свідомості; висвітлюються детермінанти стійкості міфологічності у житті людини.

Ключові слова: *міфологічна свідомість, міф, міфологія.*

Українська народна культура безпосередньо пов'язана з міфологічними традиціями. Міфи глибоко проникли у свідомість українського народу, міфологією просякнутий український фольклор, міфологічні сюжети знаходимо в українському мистецтві та літературі. Тяжіння до міфологізму простежується й сьогодні у різних сферах нашого життя. Дивовижна живучість міфу, універсальність міфологічних структур спонукають шукати відповідь на питання: що детермінує стійкість міфологічності у житті народу?

У XIX–XX століттях надзвичайно збагатилося наше уявлення про міф. Якщо в позитивістській науці XIX століття міфи інтерпретувались, як правило, у ракурсі теорії пережитків як відгомони давно зниклих звичаїв і наївний архаїчний спосіб пояснення оточуючого світу [12], то у XX столітті відбувається вибух концепцій щодо сутності міфу.

При всьому різноманітті й суперечливості теорій наука XX століття значно поглибила розуміння цього феномену. Підходи до міфу Дж. Фрезера [15–16], Е. Дюркгейма [2] отримали нове життя у ритуалістичному функціоналізмі Б. Маліновського [11], теорії "колективних уявлень"

© Герчанівська П. Е., 2013

Л. Брюля [7], в логічному символізмі Е. Кассирера [4–5], психологічному символізмі К. Г. Юнга [20–22], в структурному аналізі К. Леві-Стросса [8], а також в концепціях Дж. Кемпбелла [6], М. Еліаде [18–19], О. Лосєва [9], В. Топорова [13] та ін.

І все ж міф багато в чому залишається для нас загадкою. Ця магнетична форма культури передбачає особливий тип світосприйняття, відмінний від науково-логічного мислення, має специфічну систему побудови і власні закони розвитку. Міфологічні системи, що формувалися на різних етапах соціогенезу, були несхожі між собою, зазнаючи функціональні і змістові трансформації.

Проблема фокусується на питанні варіативності міфології на різних етапах соціокультурного процесу і пошуку інваріантів, які створюють її стійкий фундамент. Найбільш конструктивним вирішенням проблеми є звернення до культурологічної інтерпретації міфу як системи, побудованої за власним конститутивним принципом. Розуміння предмету дослідження стане ясніше, якщо прийняти до уваги логіку міфологічної свідомості.

Термін "міфологічна свідомість", на наш погляд, є найбільш універсальним інструментарієм для вивчення цього складного феномену, який не підпорядковується науковій логіці: по-перше, первісна людина ще не виділяла себе з оточуючого середовища – природного і соціального; по-друге, дифузність, нерозчленованість первісного мислення, яке не відокремлювалось від емоціональної й афектно-моторної сфери, проявилися в нечіткому поділі суб'єкта й об'єкта, предмета і знака, істоти й її імені, одиничного і множинного, просторових і часових відносин, походження і сутності тощо; по-третє, наївне олюднення оточуючого природного середовища спричинило загальну персоніфікацію в міфах і широке метафоричне зіставлення природних і культурних (у тому числі, соціальних) об'єктів; по-четверте, заміна причинно-наслідкових зв'язків прецедентом – походження видається за його сутність. Як вважає О. Лосєв, "міфічна свідомість є менш за все інтелектуальною і мислительно-ідеальною свідомістю [9, 36].

Вже на стадії панування архаїчної свідомості з'явилися перші форми нормативних рефлексій людського досвіду у вигляді міфів, які зіграли важливу роль у соціалізації й інкультурації індивідів. За О. Лосєвим, міф – не вигадка, містить у собі найбільш строгу і найбільш визначену структуру і є логічно, тобто перш за все діалектично, необхідною категорією свідомості і буття взагалі" [9, 35]. Отже, міф – не що інше, як сама реальність, детермінована соціокультурним буттям.

Міфологічна свідомість є колективною формою світосприйняття і зв'язана із забезпеченням колективних форм життєдіяльності людей. Ідею домінування колективного начала у міфологічному мисленні висловив, зокрема, французький філософ Е. Дюркгейм [2]. Розвиваючі цю концепцію, Л. Леві-Брюль показав специфіку міфологічних (колективних) уявлень: їх імперативність, дологічний характер тощо. В них, вважав Л. Леві-Брюль, асоціаціями керує закон партиципації (співпричетності) – між спільнотою і природою [7]. Інша спроба зв'язати міфологічну свідомість з "колективними уявленнями" була зроблена К. Г. Юнгом. Оперуючи несвідомим началом у психіці людини, він запропонував теорію архетипів як деяких структур первинних образів колективної несвідомої фантазії [20].

Міфологічна свідомість – синкретична, що проявилося в єдності міфу, обряду, ритуалу і мистецтва, в яких відбилася система цінностей, прийнята у спільноті. Цю взаємодію не можна розуміти як простий конгломерат культурних явищ, оскільки вони являють собою нерозривну цілісність – світоглядну, функціональну, структурну, художню, естетичну.

Міфологічна свідомість формується у межах традицій – як основної форми зберігання і ретрансляції міфів. Аналізуючи міфологію з позицій функціоналізму, Б. Маліновський висловив думку, що міф в архаїчній спільноті не був засобом донаукового пізнання людиною оточуючого світу, він виконував суто практичні функції – встановлення упорядкованості у взаємодії людей для задоволення їхніх індивідуальних і особливо групових інтересів та потреб, зняття протиріч і напруг, що виникали при спільному житті [11]. Не будучи засобом наукового пізнання світу, міфи однак давали можливість людині пояснити і сприйняти ірраціональні явища світу.

Отже, головною задачею міфологічної свідомості є підтримка певного рівня консолідованості спільноти, формування типових моделей поведінки індивідуумів, вироблення критеріїв оцінки прийнятності цих дій у соціумі. На первісній стадії соціогенезу переважали, в основному, конвенціональні регулятори спільного життя у вигляді комплексу звичаїв з досить жорсткими ритуальними настановами (особливо у сфері життєзабезпечення, рідних по крові і сусідських відношень, міфоритуальної табуйованості дій). Завдяки цим настановам міфологічна свідомість не відзначалась значною просторовою і часовою гетерогенністю.

Міфологічна свідомість символічна. Ідея щодо символічності міфологічного мислення найбільш повно відбилась у творчості Е. Кассирера [5]. У його вченні міфологія постає як автономна символічна форма культури, що моделює оточуючий світ засобом символічної об'єктивізації чуттєвої

інформації і емоцій. За Е. Кассирером, у міфологічній свідомості як певній системі кодів конкретно-чуттєве узагальнюється і перетворюється на символ. Окремі предмети, не втрачаючи своєї конкретності, стають знаком інших предметів або явищ. Отже, йдеться про деякий міфічний символізм.

Особливість міфологічного мислення Е. Кассирер бачить у відсутності розмежування реального й ідеального, речі й образу, тіла і властивості, а причинно-наслідковий процес здобуває характеру метафори. На метафоричність міфологічного мислення вказує також К. Леві-Стросс [8].

Е. Кассирер важає, що "якщо спробувати у найбільш загальному вигляді уявити собі сукупність відношень, що характеризують і конституюють єдність свідомості як такої, то перш за все – це ряд фундаментальних відносин, які протистоять одне одному як самостійні "засоби" зв'язку" [4, 28]. Весь Космос моделюється за принципами: функціональної тотожності частини цілому і бінарних опозицій (сакральне – профанне, життя – смерть, доля – недоля, небо – земля, день – ніч тощо). Часто дуалістичність в міфології реалізується шляхом протиборства позитивних і негативних персонажів.

Міфологічна свідомість оперує специфічною формою часу – міфічним часом (відмінним від емпіричного, "профанного"). Його відправною точкою був час першодій, першотворення світу, магічних духовних сил і архетипів (Великий час), що знайшло відбиття у космогонічних, антропологічних і етіологічних міфах. Це була епоха упорядкування хаосу силами космосу. Пояснюючи сутність міфу, М. Еліаде пише: "Міф викладає сакральну історію, оповідає про події, що відбулися у достопам'ятні часи "начала усіх начал". Міф розповідає, яким чином реальність, завдяки подвигам надприродних істот, досягла свого втілення і здійснення, будь то всеохоплююча реальність, космос або тільки її фрагмент" [18, 15–16]. Активізовані ритуалами першоподії продовжували підтримувати вже встановлений порядок в природі й суспільстві.

Отже, міф є історією того, що відбувалося у витоків часу. Співвідношення подій до початкового часу, звернення до минулого є основною рисою міфології. Втім, категорія міфічного часу характерна не лише для архаїчної міфології, за тією же моделлю створюється образ героїчного минулого й в фольклорі (зокрема, народному епосі).

Поступово модель міфічного часу доповнюється і переростає в іншу – циклічну. Цьому сприяє ритуальне повторення подій, календарні обряди, а також розвиток уявлень про вічне оновлення природи і богів, які вмирають і воскресають. Саме циклічна модель часу отримала найбільший розвиток в міфології землеробських народів, які мешкали на території України.

Міфологічна свідомість формує також іманентну просторову модель світу. Наприклад, у давніх слов'ян світ описувався у межах системи координат: за вертикальним напрямком – у вигляді світового дерева (потрійна вертикальна структура світу: небо, земля і пекло), а у горизонтальному – за допомогою четверичної структури (південь-північ, схід-захід).

Ми питання варіативності й інваріантності міфологічної свідомості протягом історії уявляємо у такому ракурсі: якою мірою вона зберігала духовний горизонт архаїчної культури на різних етапах соціогенезу? Звернемося до структури міфологічної системи. В процесі еволюції, в залежності від рівня соціокультурного розвитку людей, стратифікованості спільноти, формувалися різноманітні композиції міфологічної системи. За особливостями часових характеристик, за функціями персонажів і ступенем їх актуальності для людини вчені поділяють міфологічну систему на декілька рівнів.

За В. Топоровим [3, 450–451], у слов'янській міфології (до державного періоду і часів правління перших київських князів) найвищий рівень характеризується узагальненим типом функцій богів (ритуально-юридична, військова, господарчо-природна), які зв'язані з офіціальним культом (наприклад, Перун, Велес). До подальшого рівня належать божества, зв'язані з господарчими циклами і сезонними обрядами, а також боги окремих спільнот (Род, Чур тощо).

Нижче знаходяться божества, які можна розглядати як персоніфікацію основних міфологічних протиставлень (Доля, Лихо, Правда, Кривда, Смерть тощо). І, нарешті, останній рівень заповнюють різні види неіндивідуалізованої (часто не антропоморфної) погані, духів, тварин, які зв'язані з усім міфологічним простором (домові, лісовики, водяні, русалки, потвори тощо).

Введення християнства в українських землях сильно зруйнувало вищі рівні міфологічної системи. Язичницькі божества стали розглядатися як негативні, якщо вони не були ототожнені з християнськими святими (наприклад, Перун – зі св. Іллею, Велес – зі св. Василієм, Ярила – зі св. Юрієм). Нижчій рівень –демонологія – виявився більш стійким.

Збереглася також система загальних протиставлень: "Дуалізм середньовічних уявлень, що різко розчленив світ на полярні пари протилежностей, групував ці протилежні одна одній категорії за вертикальною віссю: небесне протистоїть земному, бог – дияволу, господарю пекла, поняття верха поєднується з поняттям шляхетності, чистоти, доброти, тоді як поняття низу має відтінок нешляхетності, грубості, нечистоти, зла. Контраст матерії і духу, тіла і душі також містить у собі антитезу низу і верху" [1, 84].

Релігійний синкретизм (так зване двовір'я) знайшов відображення особливо у народній культури. Внаслідок переплетіння язичницьких і християнських ідей виникли гібридні форми міфології, де локальний язичницький матеріал поєднується з християнськими мотивами і переосмислюється у новому контексті. Сформований новий вид міфології являє собою комплекс уявлень, образів, наочних символів, зв'язаних з релігійною доктриною християнства.

Міфологізація християнської ідеології виявилась, зокрема, у символічному (або алегоричному) зв'язку християнських образів з фантастичними рослинними і тваринними образами, взятими із язичницьких міфів та народного фольклору. Так, відродження фенікса із власного попелу в ранньохристиянську епоху символізувало воскресіння Христа, а грифон, який поєднав орлину і львину природу, у середньовіччі був алегорією подвійної сутності Христа – людської і божої.

Зміни відбулись і в категорії часу. Колоподібний просторово-часовий континуум був розірваний в християнському світосприйманні. Християнські адепти гаряче заперечували ідею циклічності часу, підкреслюючи незворотність "священної історії", яка починається з Різдва Христова. Однак у християнській часовій концепції є алогізм: фази життя Христа – його народження, страждання і воскресіння, як відхід від мирського до Великого часу – повертають нас до міфічного часу.

Для християнина час має бінарну природу, поділяючись на "мирський" і "сакральний". Саме сакральний час, як й міфологічний, несе у собі елемент циклічності. Якщо згадати, що буденна свідомість людини сприймала священні події через цикл постів і свят, співвіднесених із циклом селянських робіт, то стає зрозумілим, чому став можливим синкретизм християнських і міфологічних уявлень.

На відміну від міфологічної, у християнській свідомості формується образ останнього часу загибелі світу – часу, який стане початком нового життя. Ремінісценції ідеї кінця світу, що пронизує християнське вчення, помітні і сьогодні (10 % населення планети очікували кінець світу 21 грудня 2012 року).

Шлях, який міфологічна свідомість пройшла від раннього історичного ступеня до свідомості сучасної людини, показав, з одного боку, її мінливість, з іншого – стійкість. Як писав Ю. Лотман: "міфологізм у тому чи іншому ступені може спостерігатися у найрізноманітніших культурах і взагалі виявляє значну стійкість в історії культури. Відповідні форми можуть являти собою реліктове явище або результат регенерації; вони можуть бути несвідомими або усвідомленими" [10, 69].

Отже, елементи міфологічної свідомості ніколи не зникали в людській психіці, вони збереглися й в сучасній культурі, хоча й зазнали сильного тиску в процесі секуляризації. Зміна типу цивілізаційного розвитку викликала хвилю ірраціоналізму, розширився парадоксографічний сектор культури (від грецьк. παραδοξολράφος – несподіваний, дивний), у якому відбилися аномальні, ірраціональні сторони сучасного буття.

Як зазначив А. Щедрін, парадоксографії доби постмодерну притаманні яскраво виражений еклектизм, "мозаїчність", здатність напрочуд дивним чином поєднувати вірування і марновірства у надзвичайно широкому діапазоні – від таких, що успадковані від архаїчного суспільства, до таких, що провіщають світоглядні, техніко-технологічні, соціокультурні реалії майбутніх віків вже ІІІ тисячоліття [17].

Особливість культури постмодерну полягає у переносі давніх міфологічних цінностей на світську матрицю, актуалізації успадкованих від архаїчного суспільства окремих світоглядних форм і пов'язаних з ними культурних практик, а також глибинних засад міфологічного світорозуміння.

Для пояснення цієї тези звернемося до міфу про комунізм. У його основі лежить стародавній іудейсько-християнський есхатологічний міф про Рятівника (у цьому випадку – пролетаріату), страждання якого покликані змінити онтологічний статус світу. Цей міф побудований за традиційною схемою: в ньому присутня і рятівна роль пролетаріату, і його боротьба з класом імущих (яку можна порівняти з апокаліпсичною боротьбою між Христом і Антихристом), і перемога Добра над Лихом – встановлення безкласового суспільства. По суті, безкласове суспільство – це прецедент із міфу про Великий (первісний) час. Саме тому ця ідея стала такою привабливою у комуністичному міфі.

Інший приклад – міф, що проповідується націонал-соціалістами. За своєю суттю це спроба відкинути християнські цінності й звернутися до духовних витоків нордичного язичництва, змінити втішливу християнську есхатологію на песимістичний нордичний есхатон, що закінчується загибеллю усіх богів і героїв та кінцевою регресією до хаосу.

Е. Фромм, вивчаючи психологічні передумови фашизму, зауважив: "Те, що люди приймають мундири або титули за реальні ознаки компетентності, не відбувається саме по собі. Ті, хто мають ці символи влади й здобують із цього вигоду, повинні придушити в підлеглих їм людях здатність до реалістичного, критичного мислення й змусити їх вірити вимислу. Кожному, хто потурбується задуматися над цим, відомі махінації пропаганди й методи, за допомогою яких придавлюються критичні

судження, відомо, яким покірним і податливим стає розум, приспаний заяложеними фразами, і якими безсловесними робляться люди, втрачаючи незалежність, здатність вірити власним очам і покладатися на власну думку. Повіривши у вимисел, вони перестають бачити дійсність у її справжнім світлі" [14, 52–53]. Сучасна людина, знаходячись у полоні цих ірраціональних пристрастей – потягу до руйнування, ненависті, заздрості й помсти, схиляється перед владою, грошима, суверенною державою, нацією і відбудовує на основі цього поклоніння сучасну міфологію.

Як бачимо, у наведених моделях чітко визначені міфологічні риси. Кожна з них спирається на національні традиції, колективну єдність, синкретичність міфу й ритуалу, на специфічну символіку. Як і архаїчним міфам, їм притаманне розуміння міжсуб'єктних відносин за принципом протиставлення "свій – чужій". Обидва міфи звертаються до вірувань пращурів та ідеї відтворення Великого часу; в них повною мірою відбилася відома доктрина щодо космічних циклів з фазами – створення, руйнування і відновлення світу.

Окрім політичних міфів, суттєвим елементом постмодерної міфології стають неоміфи про контакти з позаземними цивілізаціями, снігову людину, лохнеське чудовисько та ін. А втім, мислення епохи постмодерну має суттєву особливість. Це виявляється перш за все у відношенні до надприродного.

З позиції сучасної науки, ідея надприродного припускає усвідомлення законів, які розкривають природний порядок речей. І все, що порушує ці закони, тобто знаходиться поза розумом, є ірраціональним. Міфологічна свідомість не потребує усвідомлення закономірностей, що дозволяє побачити їх порушення.

Однак, на відміну від первісної доби, сучасне мислення спрямоване на аналіз і перевірку достовірності інформації, що лежить в основі міфів. Створюються різні версії існування позаземних цивілізацій, висловлюються гіпотези щодо зв'язку окремих петрогліфів (лінії в пустині Наска у Перу, так званий "космонавт" на скалах Бурун-Кая у Криму, багатокольорові розписи плато Тассилин-Аджер у Африці тощо) з пришельцями з космосу.

Проведений аналіз дозволяє зробити висновок, що для міфологічної свідомості характерна певна варіативність при інваріантності основних структуруючих елементів. Її можна описати як систему з власною моделлю часу і простору, яка містить такі інваріантні субстанції, як традиційність, колективність, синкретичність, символічність, метафоричність.

Використані джерела:

1. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – [2-е изд, испр. и доп.]. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
2. Дюркгейм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / Еміль Дюркгейм ; [Г. Філіпчук, З. Борісюк (пер. з фр.)]. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с.
3. Иванов В. В. Славянская мифология / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах) / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская Энциклопедия, 1988. – . – Т. 2: К–Я. – 719 с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х т. / Эрнст Кассирер. – М.; СПб. : Университетская книга, 2001. – . – Т. 1: Язык. – 2001. – 271 с.
5. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х т. / Эрнст Кассирер. – М; СПб. : Университетская книга, 2001. – . – Т. 2: Мифологическое мышление. – 2001. – 280 с.
6. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить / Джозеф Кэмпбелл. – М. : София, Гелиос, 2002. – 256 с.
7. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
8. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 1994. – 384 с.
9. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Алексей Федорович Лосев. – М. : Академический Проект, 2008. – 303 с.
10. Лотман Ю. М. Семиотика культуры. Мифология – имя – культура / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3-х т. – Таллинн : Александре, 1992. – . – Т. 1. – 1992. – 340 с. – С. 58–75.
11. Malinowski B. Myth in Primitive Psychology / Bronislaw Malinowski. – London : Norton, 1926. – 128 p.
12. Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор ; [пер. с англ. Д. А. Коропчевского]. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
13. Топоров В. Н. История и мифы / В.Н. Топоров // Мифы народов мира : Энциклопедия в 2-х т. – [2-е изд.] – М. : Советская энциклопедия, 1987. – . – Т. 1: А–К. – 1987. – 967 с. – С. 572–574.
14. Фромм Е. Мати чи бути? / Эріх Фромм ; [пер. с англ.]. – К. : Укр. письменник, 2010. – 222 с.
15. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии : в 2 т. / Дж. Дж. Фрезер. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – . – Т.1: Гл. I–XXXIX ; [пер. с англ. М. К. Рыклина]. – 528 с.
16. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии : в 2 т. / Дж. Дж. Фрезер. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. –. – Т. 2: Гл. XL–LXIX / [пер. с англ. М. Рыклина]. – 496 с.
17. Щедрін А. Т. "Вторинна" міфотворчість як соціокультурний феномен : монографія / Анатолій Трохимович Щедрін. – Харків : ХДАК, 2007. – 430 с.

18. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде; [пер. с фр. В. Большакова]. – М. : Инвест-ППП, СТ ППП, 1996. – 240 с.

19. Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3-х т. / Мирча Элиаде. – М. : Критерион, 2002. – . – Т. 1: От каменного века до элевсинских мистерий. – 464 с.

20.Юнг К. Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг ; [пер. с англ. А. М. Руткевич]. – М. : Ренессанс СП ИВО-СиД, 1991. – 304 с.

21.Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / Карл Густав Юнг. – СПб. : Питер, 2002. – 352 с.

22.Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : [сборник] / Карл Густав Юнг ; [пер. с англ. А. А. Алексеев]. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.

Герчанивская Полина Эвальдовна, доктор культурологии, доцент

Вариативность и инвариантность мифологического сознания

В статье исследуется проблема вариативности и инвариантности мифологического сознания; освещаются детерминанты стойкости мифологичности в жизни человека.

Ключевые слова: мифологическое сознание, миф, мифология.

Polina Herchanivska, Doctor of Culturology

Variability and Invariance of Mythological Consciousness

The article is dedicated to the problem of the variability and the invariability of the mythological consciousness; the determinants of mythological stability in human life are defined.

Ukrainian folk culture is directly linked to the mythological traditions. Myths have deeply penetrated into the consciousness of the Ukrainian people, mythology permeated Ukrainian folklore and mythological themes can be found in the Ukrainian art and literature. The tendency to mythologism can be seen in different areas of our lives. Amazing survival of the myth, the universalism of mythological structures encourages us to seek for an answer to the question that determines the stability of the mythological life of the people?

19th–20th centuries saw an enormous enrichment of our understanding of myth. If in the 19th century positivist science myths were interpreted as a rule, in the discourse of the theory of relics, as the echoes fo bygone customs and naive archaic way of explaining the surrounding world, in the 20th century experienced an explosion of concepts about the nature of myth.

With all the diversity and conflicting theories the science of the 20th century. has considerably deepened understanding of this phenomenon. Approaches to myth by J. Frazer, E. Durkheim, have received a new life in the realistic rational functionalism of B. Malinovsky, the theory of "collective representations" of Levy Bruhl, in logical symbolism of E. Kassyrer, psychological symbolism of Jung, the structural analysis of K. Levi-Strauss as well as the concepts of J. Campbell, M. Eliade, A. Losev V. Toporova and others.

The term "mythological consciousness", in the opinion of the author, is the most versatile tool for the study of this complex phenomenon, which defies any scientific logic: firstly – a primitive man has not separated himself from the environment – natural and social, and secondly – diffusivity , indivisibility of original thinking, which was not separated from the emotional and affective-motor areas, that manifested itself in the fuzzy separation of subject and object, object and character, a creature and its name, single and plural, spatial and temporal relations, the origin of and nature etc.; thirdly, naive humanizing of the surrounding environment and as a result, the total personification of the myths and widespread metaphorical comparison of natural and cultural (including social) objects; fourth – the replacement of causal connection relations precedent – the origin is issued by its essence. According A. Losyev, "mythical consciousness is the least of all intellectual and thinkingly perfect consciousness.Yet at the stage of the archaic consciousness domination there came into existense the first forms of normative reflection of human experience in the form of myths that had played an important role in socialization and inculturation of individuals. According to A. Losyev, the myth – is "not a fiction, but it includes a strict and most prominent structure and it is quite logical, i.e. primarily dialectically necessary category of consciousness and existence in general". Thus, the myth is nothing but reality itself, determined by sociocultural existence.Mythological consciousness is syncretic, and it manifested itself in the unity of myth, ritual and art, which reflected the community adopted value system .This interaction can not be understood as a mere conglomeration of cultural phenomena as they are indissoluble integrity – ideological, functional, structural, artistic, aesthetic.

Mythological consciousness is symbolic. The idea of symbolic mythological thinking is more fully represented in the work by E. Kassyrer. According to his teaching, mythology emerges as an autonomous symbolic form of culture, which simulates the physical world by means of symbolic objectification of sensory information and emotions. Accoding to E. Kassyrer mythological consciousness, as a system of codes, specific sensory is summarized and converted into character. Some objects without losing their specificity, become the signs of other objects or events. So it is about certain mythical symbolism.

Mythological consciousness also creates an inherent spatial model of the world.For example, in the old Slavic world the world was described within the coordinate system: the vertical direction – as the world tree (triple vertical structure of the world: heaven, earth and hell) and horizontally – with four-directional structure (south-north, east- west).

Apart from political myths, the neomyths about extraterrestrial civilizations, Bigfoot, Loch Ness monster become essential elements of postmodern mythology. In fact, the era of postmodern thinking is an essential feature. Above all it deals with some supernatural phenomena. The idea of supernatural from the view of modern science engages the comprehension of the laws that reveal the natural order of things.And everything that violates these laws, that

is out of mind, is irrational. Mythological consciousness requires the awareness of patterns that let you see violations. However, unlike the primitive age, current thinking is aimed at the analysis and validation of the information underlying myths. For example, different versions of the existence of extraterrestrial civilizations are being created in favor of the hypothesis on the relationship of individual petroglyphs (lines in the Nazca desert in Peru, called "Astronaut" at Rock Burun-Kaya in Crimea, multicolor painting plateau Tassylyn-Adzher in Africa, etc.) by the aliens from the from space. The analysis suggests that the mythological consciousness is characterized by a certain variability in the invariance of the basic structuring elements. It can be described as a system with its own model of time and space, which contains the invariant substance as traditional, collective, syncretic, symbolic, metaphorical.

Key words: mythological consciousness, myth, mythology.

УДК 304.42(091)(477)

Кравченко Олександр Васильович,
доктор культурології, доцент

ДИЛЕМИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

У статті висвітлюються концептуальні підходи до визначення культурно-політичних стратегій України, які відображають поширені теоретичні настанови щодо соціально-політичної місії культури. Проаналізовано сучасні теоретичні моделі усвідомлення культурних процесів, які виявляють національну специфіку країни в загальноєвропейському контексті. Виявлено способи політичної актуалізації української культури впродовж останніх двадцяти років. Сформульовано особливості модернізаційного дискурсу сучасної культури України.

Ключові слова: *культурна політика, нація, націотворення, "націоналізуюча держава", культурна стратегія, культурно-політичні трансформації, культурно-політичний транзит.*

За всіма атрибутами Україна мала б відігравати помітну роль в міжнародній політиці. Проте, як виявляється, це є лише завданням українського політикуму. У політологічних та соціально-гуманітарних науках останні двадцять років триває пошук пояснювальних моделей щодо специфіки національних процесів у посткомуністичних суспільствах. Зокрема українські реалії визначаються за допомогою досить суперечливих аргументів, що апелюють до особливостей соціальної структури ("селянські" нації), до відсутності реальної державності в домодерному минулому, до репресивної політики російської адміністрації [6; 7; 12; 16]. Нашим завданням є визначення методологічних особливостей актуалізації культури в Україні в останні десятиліття в контексті провідних сучасних теоретичних підходів щодо пострадянських трансформацій.

Однією з найвідоміших з кінця 90-х років XX століття є концепція "націоналізуючої держави" американського соціолога Р. Брюбейкера. У схематичному вигляді вона може бути викладена в наступних тезах: 1) "націоналізуюча держава" є етнічно гетерогенною нацією-державою, що стимулює та підтримує в усіх сферах, зокрема мовній та культурній, амбіції номінально державоутворюючого етносу; 2) "національні меншини" прагнуть автономії й чинять опір їх асиміляції та культурному нівелюванню; 3) "зовнішні "батьківщини" прагнуть підтримати та захистити меншини від асиміляції [1]. Р. Брюбейкер підкреслює, що стратегія "націоналізуючої" державі не обов'язково має наслідком ізоляцію національних меншин і національних вітчизн. Ці відносини не фіксовані, вони змінюються і безперервно оскаржуються в політичних полях. Дослідник також розробив три моделі національного будівництва, в основу яких покладено фактор етнічності. 1) "Громадянське суспільство", яке нівелює етнічність. У цих державах етнічність не є чинником державної політики, тому що вона визначається в термінах ліберальної демократії та індивідуальних прав. 2) "Бі-національні держави" або "багатонаціональні" держави, які мають дві або більше етнокультурних націй. Тут етнічність відіграє важливу роль в політиці держави. 3) "Націоналізуючі держави" [1]. Р. Брюбейкер вважає, що в посткомуністичній Європі майже всі нові держави є певно мірою "націоналізуючими". Він вказує, що й титульна нація, й національні меншини порізному сприймають політику і є малоймовірним, що в "націоналізуючій державі" вони будуть складати одне політичне ціле, тому що титульна нація сама по собі роздрібнена і перебуває в процесі національного будівництва [1]. Концепцію Р. Брюбейкера використовує й А. Вільсон, який переконаний в тому, що Україна мала намір створити "мультиетнічну громадянську державу", з однією державною мовою, однією титульною нацією та українською національною історіографією [16].

© Кравченко О. В., 2013

До критиків концепції "націоналізуючої держави" можна віднести відомого англо-американського політолога Т. Кузьо. Він звертає увагу на два моменти: чи можна пост-комуністичні європейські держави визначити як "націоналізуючі держави" та як відрізнити національні стратегії в посткомуністичній Європі від стратегій національного будівництва, що застосовувалися в минулому і мають місце в сьогоденні ліберальних демократій Заходу. Уразливість концепції Р. Брюбейкера, з точки зору Т. Кузьо, полягає, по-перше, в тому, що вона застосовується до колишніх радянських республік, за виключенням Російської Федерації. Чи можна вважати державу "націоналізуючою", якщо вона має на меті забезпечити кращі умови для мови, культури та ідентичності, які раніше піддавалися дискримінації з боку держави (наприклад, в Україні)? Адже збереження статус-кво дає привілеї росіянам та російській мові, стверджує Т. Кузьо. До того ж поняття "національні меншини" – один з елементів концепції Р. Брюбейкера – стосується лише росіян, багато з яких втратили свої домінуючі позиції в колишніх республіках. На думку Т. Кузьо, Р. Брюбейкер ігнорує наслідки проведення політики націоналізації за радянських часів, яка мала на меті створити російськомовного "homo sovieticus" [13]. Він також вважає, що політика "націоналізації" може мати і позитивні, і негативні результати, тому ці поняття мають бути позбавлені негативної конотації. Розподіл націоналізмів на східно- та західноєвропейський, на думку дослідника, ігнорує той факт, що національне та державне будівництво на Заході було певною мірою "націоналізуючим", але це відбувалося набагато раніше. Отже, застосування терміну "націоналізація" тільки стосовно країн посткомуністичної Європи ігнорує ті тенденції гомогенізації, які все ще превалюють в ліберальних демократіях. Громадянські держави не можуть бути повністю позбавлені "націоналізуючих" тенденцій. Втім, теорію Р. Брюбейкера, як вважає Т. Кузьо, можна частково застосувати до етнічних держав, в яких члени меншин не володіють політичними правами (наприклад, араби в Ізраїлі) [13]. Також це поняття актуальне для тих держав, в яких певні групи виключені з політичного співтовариства і не мають громадянських прав. Отже, ознаки "націоналізуючих" етнічних держав, також можна віднайти в громадянських державах.

Т. Кузьо пропонує використовувати поняття "громадянські держави" та "націоналізуючі етнічні держави" [14]. Його схема виглядає наступним чином. Громадянські держави: 1) моноетнічні: демократична система або консолідована (Польща, Чехія, Словенія), або така, де перехід до демократії є невдалим (Албанія); 2) плюралістичні ліберальні: консолідовані демократії, які надають етнічні права (Литва); неконсолідовані демократії, які надають своїм громадянам етнічні права (Україна, Болгарія, Македонія, Молдова, РФ), Україна та Росія – дві посткомуністичні країни, які надають ще й територіальну автономію національним меншинам; 3) плюралістичні неліберальні: неконсолідовані демократії, які не надають етнічні права своїм громадянам (Румунія, Словаччина); 4) етнічні демократії: консолідовані демократії, що знаходяться в процесі надання цивільних прав своїм громадянам, але не надають етнічних прав (Естонія, Латвія); 5) "націоналізуючі" етнічні держави, які або не визнають громадянських та етнічних прав (Югославія), або націоналізуються в "російському стилі" (Білорусь) [13].

Отже, на відміну від Р. Брюбейкера, Т. Кузьо розглядає всі держави в посткомуністичній Європі як громадянські, за винятком двох: Югославії (мається на увазі правління С. Мілошевича) та Білорусі. Дослідник вважає, що традиційний поділ Європи, прийнятий в літературі з націоналізму, вимагає термінового перегляду, з урахуванням змін у посткомуністичних європейських країнах. Першим кроком у цьому процесі буде визнання того, що багато чого зі стратегій "національного будівництва" на Сході мало місце в історії країн Заходу. Другий крок – погодитись із тим, що всі громадянські держави і на Сході, і на Заході включають етнокультурні елементи. Пропорційний баланс між громадянським та етнічним у сучасних державах спирається тільки на прогрес у демократизації та створенні громадянських суспільств і менше залежить від географічного положення країни в Європі. Т. Кузьо уточнює, що він розглядає громадянські держави, які складаються з етнокультурних елементів. Громадянські держави також вимагають визначення "Інших" у межах "Ми", сприяючи внутрішній спільності через інтеграцію та (або) асиміляцію та узгодження. У той же час вони вимагають "прикриття" соціальною культурою спільних цінностей та інститутів. Без такого "прикриття", що включає національну ідентичність, виявляється, що взаємних договорів між громадянами недостатньо, щоб створити функціонуючу ліберальну демократію. Така ідентичність є сумісною зі станом полікультурності. Ринкова економіка й ліберальні демократії потребують національної спільності іншого рівня. Національна інтеграція поєднує регіони, людей та етнічні групи в уніфіковані співтовариства, в яких громадянська культура сприймається як "вища" по відношенню до родинних зв'язків, кланової лояльності, регіонів, ґендеру або класу [13, 147]. Отже, політична, культурна та національна специфіка трансформацій в посткомуністичних країнах Європи викликала науково-етичну проблему: як саме описувати та аналізувати процеси "запізнілого націотворення". Узагальнюючи, можна було б окреслити ті ідеальні типи, на які загалом орієнтуються центрально-східноєвропейські держави у своїх культурних стратегіях: 1) ліберально-демократична держава з націю,

побудованою на основах громадянського суспільства та модерною національною культурною системою; 2) "націоналізуюча держава" з нацією, побудованою на етномовній культурній основі.

Така типологія передбачає звернення до концепції демократичного транзиту як такої, що мала б пояснити траєкторію змін у посткомуністичних країнах Європи. Т. Кузьо свого часу визначив цей перехід у таких складових: 1) від тоталітаризму до демократії; 2) від планової економіки до ринкової; 3) від перебування в складі імперії до національної незалежності; 4) від недоморнізованої етнічної до модерної політичної нації [14]. Однак транзитивний сценарій змін у посткомуністичних країнах у зв'язку з його неочевидністю викликав певний скепсис у фахівців. Деякі з них уникають поняття "транзит" та пропонують використання концепту "трансформація". За визначенням хорватської дослідниці культурної політики Н. Швоб-Джокіч, трансформація – це "інтерактивні суспільні зміни, котрі можуть породити (але не обов'язково) системні зміни і стосуються лише окремих елементів суспільної системи та окремих видів діяльності (наприклад, культурної діяльності). Трансформувавшись, ці елементи та види діяльності в якийсь момент можуть спричинитися до переходу від однієї (сформованої, відомої) системи до іншої – малознаної, несформованої" [15, 8]. Останнім часом з'являються обґрунтування іншого виміру політичних трансформацій, пов'язаних з формуванням у пострадянському просторі неопатримоніальних режимів [11]. Така проекція є вартою нашої уваги з огляду на специфіку культурних трансформацій в Україні та способів їх концептуалізації.

Одним з найпоширеніших варіантів політичної актуалізації української культури впродовж останніх двадцяти років, на наш погляд, можна вважати проект "неоконсервативної" культурної політики, або "концепції національної культури як духовної цілості" [8], представлений в дискурсі, який бере свій початок від програмної праці І. Дзюби "Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?". Його засадничі ідеї до певної міри сформовані народницькими уявленнями про "природність" нації, де "національна культура – це символічний світ, створений етносом відповідно до його потреб, цінностей, ідеалів, устрою життя", а культура нації – це єднальна ланка між минулим і сучасністю, гарантом національного майбуття. Виходячи з того, що, всупереч модерністським теоріям, життя в своїх основах, так само як і людська психіка та поведінка, змінилися незначною мірою і що народи, які спираються на свій історичний досвід і не позбулися своєї традиційної культури, здатні гідно відповісти на виклик майбутнього, пропонується звернутися до національної культури як основи модернізації. До певної міри культурна політика в цьому контексті є чи не єдиним способом "європеїзації" суспільства загалом. Для цього потрібно подолати маргінальний світогляд, зрощений на так званій радянські культурі шляхом створення національної духовної традиції.

У загальному вигляді цю стратегію сформулював М. Жулинський: "Українська культура, має орієнтуватися і на минуле, аби підняти з глибини традицій унікальний культурний капітал, і на майбутнє – з тим, щоб мобільно й гідно інтегруватись в глобальну культуру" [7, 36]. І. Дзюба знаходить три основні чинники відродження української культури, які в короткому викладі можуть бути представлені наступним чином: 1) джерела автентичної народної творчості; 2) потенціал культурної енергії невикористаних можливостей через несприятливі історичні умови; 3) потенціал національної енергії, нереалізованої в практичних сферах діяльності [5, 33–34]. Він стверджує, що політичної незалежності не можна досягти без незалежності культурної, духовної. Разом з тим вказує на особливу роль російської і російськомовної культури в Україні, де вона ніколи не була "іноземною культурою". Учений підкреслює ту обставину, що українці зробили величезний внесок у розвиток верхнього шару професійної культури російської імперії [4, 9].

Аби уявити, як саме ці ідеї трансформуються в реальних концепціях культурної політики, варто розглянути проект, підготовлений відомим музичним продюсером К. Стеценко, за сприяння колишнього міністра культури В. Вовкуна, бізнесмена О. Репецького, директора Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики "Червона рута" Т. Мельника та музикознавця А. Калениченка. Скорочена версія створеного в 2005 році документу має назву "Стратегія культури України. Філософія і менеджмент самоздійснення нації. Концепція інтегрованого стратегічного управління духовно-інформаційною сферою країни" [10]. Красномовні назви розділів відображають етапи реалізації стратегії: "Місія культури, держави, нації", "Культурна безпека", "Простір культури", "Самоздійснення культури", "Експансія національного бренду", "Перетворення світу як цивілізаційна місія", "Інтегральний менеджмент культури" [11]. Як пояснює автор концепції: "Її пошуковий дух спрямований не так на прогнозування культурологічних процесів, як на творення нових моделей майбутнього та пропонування світові власних цивілізаційних викликів" [10, 2]. Отже, стратегія полягає в "національному самоздійсненні", для чого нова культурна політика має створити широке "морально-духовне поле". Аби зрозуміти зміст документу треба врахувати ключові поняття, якими оперує автор. Так, визначаючи культуру, в широкому сенсі К. Стеценко має на увазі "…сукупність матеріальних та духовних надбань людства, а також усі його знання, уміння та пере-

конання" [10, 1]. У подальшому автор доходить висновку про те, що "…культура розвивається наче рослина. Природним ґрунтом для її проростання є нація. А зерном кожної культури є певна система цінностей. Культивування цих цінностей породжує національні традиції та відповідні способи життя і мислення" [10, 3–4]. Нарешті, культура визнається "психікою нації", "…яка відповідає за ідентичність, цілісність, спрямованість і силу її особистості. Далі автор пояснює на понад шестидесяти сторінках своє розуміння національної "ідеї як місії", "змісту нації" – як промислу божого; розкриває смисл поняття "самоздійснення" як "духовної мобілізації", "пасіонарного сплаху", "цивілізаційного прориву", "ноосферного довершення та видового перетворення" [10, 3–4]. В числі необхідних дій, які й є способом реалізації політики: самопізнання через самоочищення (очищення назв, сенсів та моралі) і самозцілення (духовне оздоровлення й консолідація). Квінтесенцією авторського розуміння стратегії є "місія народу", "місія держави", "місія культури". Їх він визначає не менш екзальтовано, ніж усе решту. Наприклад, народ має, "зберігаючи себе і власну сутність, яка полягає в плеканні гармонії серця, краси і розуміння, вдосконалювати себе та світ через поширення миру, людяності й любові" [10, 4]. Місію культури він бачить, зокрема й у тому, щоб "…забезпечувати духовне відтворення і природний розвиток українців" [10, 4]. Держава має забезпечувати "..найкращі умови для реалізації творчих можливостей кожного свого громадянина і всієї нації" [10, 4]. Можливо, цей містифікований твір і не мав би привертати такої уваги з нашого боку, але ж у тексті всі ці ідеї розплановані за календарем і якщо в 2005–2006 роках мало б відбутися очищення, то в 2006–2010 р – зцілення, а з 2010 року мало б початися самоздійснення. І найголовніше – цей документ пройшов обговорення в Міністерстві культури України і Національній раді з питань культури при Президентові України. Очевидно, що між просвітницькими намірами І. Дзюби та містичними проектами К. Стеценко мало що спільного. Але ж це дві варіації спільного концептуального бачення перспектив культури України.

Дещо в іншому вимірі, як наближення до основ громадянської нації, розглядає проект модернізації української культури відомий дослідник української культурної політики, директор Українського центру культурних досліджень О. Гриценко [3]. Аналізуючи особливості культурних процесів у культурі Україні, він визначає головні чинники, що спричиняють зміни, та основні напрямки, на яких вони відбуваються. Зокрема він відзначає наслідки формування нових соціальних груп, особливо, дрібних підприємців та "нових багатіїв" у зміні стилів життя, а відтак – у попиті, смаках масового споживача культури, у характері та способах його участі у культурних практиках. Важливими є процеси децентралізації економіки, розвиток приватного сектора, комерціалізація культурного сектору, відкриття ринку України для закордонного культурного продукту. Зі здобуттям державної незалежності Україною виникли нове правове та політичне підґрунтя для культурної діяльності, однак, як зазначає дослідник, вплив політичного чинника на культурну трансформацію виглядав значно слабшим, аніж він міг би бути. Щодо глобалізаційних впливів О. Гриценко вважає, що в Україні здебільшого відчутними є негативні її сторони [3, 20–23]. На погляд науковця, колишній метрополії вдалося зберегти роль посередника між "великим" світом та пострадянським культурним простором, посідаючи домінантне місце на українському ринку культурних товарів і послуг. Послаблення ролі культурно-мистецькі еліти в забезпеченні національної культурної динаміки пов’язується ним зі зниженням їх суспільного статусу. Щодо національних традицій О. Гриценко зазначає, що для значної частини українського суспільства, особливо для мешканців Східної та Південної України старшого покоління, радянський культурний багаж є набагато актуальнішим за національний. "Тому реалізація можливості поновити чи й збудувати наново живий зв’язок з українською національною культурою вже сама по собі стала істотною культурною зміною для мільйонів українців. З іншого боку, цей процес ускладнюється, особливо для молоді, існуючим іміджем "селянської нації", браком потужної власної традиції міської культури. Та все ж лише самобутня національна культурна спадщина є тим ресурсом, що його можна використовувати для формування власної національної ідентичності та "брендінгу" України в світі [3]. Звертаючись до того, як саме відбуваються трансформаційні процеси в культурному житті, він зазначає такі головні моменти: а) ідеологічна трансформація, або ж зміни в системі вартостей; б) зміни на символічному рівні; в) інституційні зміни; г) трансформація культурно-дозвіллєвих практик; д) формування національного культурного простору [3, 125–130]. Враховуючи їх форми та наслідки, дослідник доходить висновку, що "…процеси культурних змін у сучасній Україні мають фрагментарний, регіонально диверсифікований, непослідовний, порівняно повільний (у співставленні, наприклад, з її центральноєвропейськими сусідами) перебіг" і мало залежать від свідомої волі нашого суспільства [3]. Отже, враховуючи зауваження Н. Швоб-Джокіч, соціокультурні зміни, з огляду на їх специфіку в Україні, краще визначати як транзицію, а не як трансформацію. Аналіз, здійснений О. Гриценком, став відправним у розробці "Дорожньої карти до "Програми збагачення та розвитку культури і духовності українського суспільства"" [9, 131–160]. У цьому проекті на основі ретельного співставлення усіх актуальних аспектів національної культурної сфери: мовно-

культурного простору, культурної спадщини, народної культури, культурних індустрій, сучасного мистецтва, культурно-просвітницької діяльності, етнокультурного та конфесійного розмаїття, міжнародного контексту, – зроблено спробу сформулювати стратегічні пріоритети, визначити головні цілі та конкретизувати завдання діяльності держави в сфері культури.

Очевидною є, на наш погляд, теоретична та методологічна відмінність обох наведених концепцій. Перша з них може вважатися відповідною ідеям Р. Брюбекера щодо націоналізуючої держави. Друга – відповідає ліберально-демократичному підходу. Проте кожна з них є політично легітимною, оскільки вони були санкціоновані Міністерством культури. Але найбільш суперечливим виглядає намагання поєднання цих двох проекцій, як це намагався зробити колишній міністр культури В. Вовкун, продемонструвавши формальну схильність до європейської риторики, але в практиці керуючись логікою етнокультурного проекту нації в його найортодоксальнішій формі [2].

Отже, за сукупністю характеристик концептуальний дискурс модернізації культурної політики є доволі суперечливим і формується під впливом різних теорій та ідей, які не завжди кореспондуються одне з одним. Якщо у формулюванні стратегічної мети культурної політики автори обіймають схожу позицію: ідеться про наближення до соціально-культурних стандартів демократичних країн Європи, то конкретизація цієї траєкторії відрізняється ступенем своєї реалістичності. Наявність декількох концептуальних проектів не є чимось надзвичайним, адже це може свідчити про необхідний в таких випадках плюралізм. Проте методологічні розбіжності в розумінні того, що саме є предметом та об'єктом культурної політики, різний ступінь професіоналізму та відповідальності укладачів, міра їх політичної ангажованості демонструють очевидну відсутність потрібної фахової комунікації. Тобто концептуальне моделювання культурної політики стає приводом для корпоративної ідентифікації фахівців або декларації політичних намірів влади але, вочевидь, не передбачає подальшої реалізації самих проектів.

Використані джерела:

1. Брюбейкер Р. Переобрамлений націоналізм: статус нації та національне питання в Європі / Р. Брюбейкер ; пер. з англ. О. Рябова. – Львів : Кальварія, 2006. – 280 с.
2. Вовкун В. Національна культура – це і є національна ідея / В. Вовкун // Дзеркало тижня. – 2008. – 19 липня – 1 серпня (№ 27) – С. 13.
3. Гриценко О. А. Культурна трансформація в сучасній Україні: основні чинники та загальна характеристика змін / О. А. Гриценко // V Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва "Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації" : зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф., (Київ, 1–2 червня 2007 р.). – К. : ДАКККіМ, 2007. – 315 с. – С. 20–31.
4. Дзюба І. М. Україна в пошуках нової ідентичності : ст., виступи, інтерв'ю, памфлети / І. М. Дзюба. – К. : Україна, 2006. – 846 с.
5. Дзюба І. М. Україна перед Сфінксом майбутнього / І. М. Дзюба. – К. : Академія, 2001. – 35 с.
6. Єкельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві : пер. з англ. / С. Єкельчик. – К. : Критика, 2008. – 304 с.
7. Жулинський М. Духовна спрага по втраченій Батьківщині / М. Жулинський. – К. : Академія, 2002. – С. 36.
8. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації / М. А. Козловець. – Житомир : Вид-во ЖДУ, 2009. – 558 с.
9. Культурна політика в Україні : аналіт. огляд / ред.-упоряд., кер. авт. кол. О. Гриценко ; Укр. центр культур. дослідж. М-ва культури і туризму України. – К. : УЦКД, 2007. – 160 с.
10. Стеценко К. Стратегії культури України. Філософія і менеджмент самоздійснення нації. Концепція інтегрованого стратегічного управління духовно-інформаційною сферою країни / Кирило Стеценко. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 68 с.
11. Фисун А. А. Демократия, неопатримониализм и глобальные трансформации : монография / А. А. Фисун ; Регион. ф-л Нац. ин-та страт. иссл. в г. Харькове. – Х. : Константа, 2006. – 352 с.
12. Хрох М. От национальных движений к полностью сформировавшейся нации: процесс строительства наций в Европе / М. Хрох // Нации и национализм / Б. Андерсон, О. Бауэр, М. Хрох [и др.] ; пер. с англ. и нем.: Л. Е. Переяславцевой, М. С. Панина, М. Б. Гнедовского. – М. : Праксис, 2002. – С. 121–145.
13. Kuzio T. "Nationalising states" or national building? A critical review of the theoretical literature and empirical evidence / T. Kuzio // Nations and nationalism. – 2001. – Vol. 7, Pt. 3. – P. 135–154.
14. Kuzio T. The National Factor in Ukraine's Quadruple Transition / T. Kuzio // Contemporary Politics. – 2000. – Vol. 6, № 2. – P. 143–164.
15. Svob-Dokic N. Cultural Contexts in Transition Processes / N. Svob-Dokic // Culturelinc special issue Cultural Transitions in Southeastern Europe. – Zagreb, 2004. – C. 7–18.
16. Wilson A. Ukrainian Nationalism in the 1990s: A Minority Faith / A. Wilson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 303 p.

Кравченко Александр Васильевич, доктор культурологии, доцент

Дилеммы концептуализации современной культурной политики Украины

В статье освещаются концептуальные подходы к определению культурно-политических стратегий Украины, отображающих распространенные теоретические установки относительно социально-политической миссии культуры. Проанализированы современные теоретические модели осознания культурных процессов, которые выявляют национальную специфику страны в общеевропейском контексте. Выявлены способы политической актуализации украинской культуры в течение последних двадцати лет. Сформулированы особенности модернизационного дискурса современной культуры Украины.

Ключевые слова: культурная политика, нация, нациестроительство, "национализирующее государство", культурная стратегия, культурно-политические трансформации, культурно-политический транзит.

Oleksandr Kravchenko**,** Doctor of Culturology

Dilemmas of Conceptualization in Modern Cultural Policy of Ukraine

The article highlights conceptual approaches to cultural and political strategies of Ukraine.

In terms of all attributes Ukraine might possibly play a prominent role in international politics. However, as it turns out, this is a task of Ukrainian politics. Political as well as social and humanitarien sciences have been seeking for explanatory models regarding specific national processes in post-communist societies. Ukrainian realities in particular are determined by quite contradictory arguments appealing to the features of social structure ("peasant" nation) up to the lack of real statehood in the pre-modern past and up to the repressive policies of the Russian administration. Our task is to identify the methodological features of mainstreaming culture in Ukraine with a few recent decades in the context of major contemporary theoretical approaches in terms of post-Soviet transformation.

Bryubeyker R. believes that in post-communist Europe, almost all of the new states are to some extent "nationalizing". He points that the titular nation and national minorities differently perceive the policy and it is unlikely that in the "nationalizing state" they will form one political entity, as the itular nation itself is fragmented and is in the process of nation-building. The concept R. Bryubeyker uses and is also expoited by A. Wilson, who is convinced that Ukraine intends to create a "multi-ethnic civil state," one official language, one of the titular nation and the Ukrainian national historiography.

T. Kuzyo suggests using the definitions "the civil state" and "the nationalizing ethnic state". Thus, unlike R. Bryubeykera, T. Kuzyo considers all the states in post-communist Europe as a civil, except for two things: Yugoslavia (meaning the governing of S. Milosevic) and Belarus. The researcher believes that the traditional division of Europe, adopted in the literature on nationalism requires immediate revision to reflect changes in the post-communist European countries.The first step in this process is the recognition that many of the strategies "nation-building" in the East, has taken place in the history of the West. The second step – accepting the fact that all the civil states both in the East and in the West, comprise ethno-cultural elements. Proportional balance between the civil and the ethnic modern states is based only on the progress in democratization and the creation of civil society and is much less dependent on geographical location in Europe. T. Kuzyo clarifies that he considers the civil state, consisting of ethnic and cultural elements.

One of the most common options for updating the Ukrainian political culture over the past twenty years, in our opinion, can be considered a project "neoconservative" cultural policy, or "the concept of national culture as a spiritual whole", presented in the discourse, which originates from the work program by Ivan Dziuba "Do we understand the national culture as a whole?"

Thus, the set of characteristics of the conceptual discourse of modernization of cultural policy is rather controversial and is influenced by a variety of theories and ideas that do not always conform to one another. When formulating certain strategic goals of cultural policy authors hold a similar position: talking about approaching social and cultural standards of democratic European countries, the specification of the trajectory of the different degrees of realism. The presence of several conceptual projects is not something extraordinary, because it may indicate the need in such cases for pluralism. However, methodological differences in understanding that it is the subject and object of cultural policy, different degree of professionalism and responsibility of compilers, a measure of political engagement, demonstrate the apparent lack of the necessary in professional communication. That is the conceptual modeling of cultural policy is the reason for the corporate identity specialists or declaration of political intent but the government apparently does not include the further implementation of the projects themselves.

Key words: cultural politics, nation, nation-building, "nationalizing state", cultural strategy, cultural and political transformation, cultural and political transit.

УДК 00.003 (045)

Сєров Микола Вікторович,
доктор культурології, доцент

МОВА МИСТЕЦТВА Й ЗАСОБИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Дослідження засноване на понятті "інформаційна модель", у якій колір моделював інформацію на рівні семіотичної метамови для нормальних чи екстремальних умов існування складних систем. Хроматичний аналіз показав, що білий колір моделює жіночну соціальність, пам'ять, минуле й свідомість як компонент інтелекту; сірий – мужність творчості, сьогодення й підсвідомість; чорний – жіночну сексуальність, майбутнє й безсвідомість.

Ключові слова: *семантика мистецтва, невербальна мова комунікації, колір як онтологічно ідеальне, хроматичні моделі складних систем.*

Основна проблема теорії культури зводиться до великого обсягу фактичного матеріалу, для розуміння й класифікації якого необхідна певна прийнятна теорія. Остання, як відомо, до сьогодні відсутня через суб'єктивний вияв людського духу [3; 6; 21; 29]. Зрозуміло, ця суб'єктивність характерна як для суб'єктів (учених), так і для об'єктів дослідження (реципієнтів). Тому що особисті дані, смаки й переваги дослідників найчастіше включалися в основні передумови теорій особистості, які, отже, є відображенням думок і цінностей тих, хто їх розробив. Яким же шляхом можна було вирішити це завдання – елімінувати такий двосторонній суб'єктивізм для адекватного представлення родової сутності й природи людини?

Як показали результати хроматичного аналізу, для цього необхідно звернутися до історичного досвіду пошуку людського духу, який, як з'ясувалося, тисячоліттями відтворював себе в певних характеристиках, зокрема у канонізованих кольорах. При цьому досить суттєво, що ці характеристики практично повністю об'єктивували всі суб'єктивні вияви: як суб'єктів, так і об'єктів дослідження. Такий підхід був вжитий нами у "Хроматизмі міфу", "Античному хроматизмі", "Кольорі культури", "Мисленні й гендері", що дозволило поєднати різні мови різних галузей науки, а, крім того, мистецтва й релігії для відтворення природного інтелекту людини.

Оскільки об'єктом дослідження є мова мистецтва, яка створюється художником як суб'єктом естетичної взаємодії, то це, у свою чергу, передбачає наявність певного інформаційного процесу. Інформація ж (на відміну від сигналу) характеризується онтологічно ідеальними предикатами, адекватною моделлю яких може бути лише колір як ідеальне й одночасно об'єктивоване світовою культурою чи/або в кольорі, і/або в кольорових канонах як певних універсаліях.

Спробуємо зрозуміти, що таке "колір", і для цього звернемося до літератури. Виявилося, що дефініція "кольору" не настільки проста, як здається. Наприклад, після чвертьвікового вивчення цієї проблеми А. Вежбицька констатує: "Концепт цвета действительно чрезвычайно сложный, и я не буду пытаться дать его толкование" [2, 231]. Підтвердженням цьому є й висновки Л. Вітгенштейна: "Логика понятия "цвет" гораздо более сложна, чем это могло бы показаться" [30, 29]. Аналогічні висновки про колір у зв'язку з інтелектом людини зробили представники багатьох наукових дисциплін [7; 19; 21–23].

З чим це може бути пов'язано? Чому дотепер практично вся філософська, культурологічна й/або психологічна література вивчає якусь абстрактну "людину" і, отже, безбарвна, а то й беспола, – як це зауважував ще Ґете ("суха, мертва наука ваша, а древо жизни пышно зеленеет")? Чи не занадто ми раціональні й прагматичні? Чи не уподібнилися ми калькулятору, що прораховує все? Або ми зовсім уже віддалилися від нашої багатовікової природи?

Часткову відповідь дає Р. Коллінгвуд: "Привычка "стерилизовать" наши чувства, игнорируя их эмоциональный заряд, не является в равной степени общепринятой для людей всех слоев и состояний. Похоже, что она особенно характерна для взрослых и "образованных" людей, принадлежащих к тому, что называют современной европейской цивилизацией. Среди них она более развита у мужчин, чем у женщин, и менее развита у художников, чем у всех остальных. Если заняться так называемой цветовой символикой Средневековья, можно будет заглянуть в мир взрослых и образованных европейцев, которые не стерилизовали свое чувство цвета. В этом мире каждый, кто, увидев какой-либо цвет, осознавал это свое ощущение, тут же осознавал переживание соответствующей эмоции" [6, 153].

Оскільки будь-яка система характеризується відносинами між її компонентами, зокрема інформацією як ідеальним, то колір виявляється найбільш надійним інструментарієм для створення інформаційної моделі. Це пов'язано з тим, що мова кольору відрізняється від вербальної більшою

© Сєров М. В., 2013

рухливістю семантичних значень власних контекстів. Поняття контексту прийнято використовувати й відносно культури загалом, й відносно будь-яких її форм аж до колірної метамови релігій, оскільки, метамовою є будь-яка мова, за допомогою якого починається формалізація.

Так, наприклад, контекст одного й того самого кольору може різко змінювати семантику залежно від умов його сприйняття [20; 29]. Контекст як зв'язна цілісність, що забезпечує погодженість своїх частин, у хроматизмі є носієм цілісного значення й розглядається як основа, що цементує окремі знаки залежністю від заданих чинників. Адже вже у "Хроматизмі міфу" ми показали, що характеристичною властивістю колірної модальності є опонентний характер переробки перцептів як ідеальних распредмеченных образів, якого не існує для дотику, нюху, смаку або слуху як функцій відпрацьовування стимулів, тобто щодо матеріальних опредмечених образів. Для апробації методології коротко розглянемо семантику ахромних тонів, щоб використовувати отримані закономірності під час естетичного аналізу мови культури, зокрема мистецтва.

Білий колір. Зазвичай білий колір уособлював колір Великої Матері, колір жінки, адже білою створена вона з білої кістки: "И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену" (Быт. 2, 22). Згадується М. Цвєтаєва: "Во всей девчонке ни кровиночки…/ Вся, как косыночка, бела". Білим кольором наділялися такі властивості людини, як свідоме виконання обов'язку, соціальна згуртованість, збереження традицій, загальна поінформованість і пам'ять. У звичайних умовах існування племен білизна служила незмінним символом жіночих якостей. "Білорука" – епітет винятково жіночих божеств. Чудовий образ білизни жіночного кольору запропонував Рільке: "Мне виделось – все женщины на свете / Как бы слились в то белое пятно".

В одежі білого кольору з віссону одягаються ангели й праведники. (Прит 31:22): "Добродетельная жена... виссон и пурпур – одежда ее". Як пояснює Біблійна енциклопедія, віссон – найтонша біла тканина з льону або бавовни – є символом праведності й моральної чистоти. Буддистські віровчення наділяють білий колір самовладанням і вищою духовною трансформацією через жіночність світу: "Белая Тара – высочайшая духовная трансформация через женственное – Мать всех Будд Ведущая наружу за тьму оков незнания". Білий колір – колір Матері – уособлює святість, непорочність, чистоту й порятунок. У традиційному Китаї білим кольором було канонізоване значення "жіночної категорії" ІНЬ. У всіх епічних сказаннях (Махабхарата, Іліада, Одіссея, Давид Сасунський, Нібелунги, Калевала та ін.) білим кольором маркується не лише жінка, а й власне жіночність.

В Античній Греції в біле одягнені жриці Афродіти. Тут же народжується міф про Білу скелю, пролітаючи мимо якої, душі померлих втрачають пам'ять про земне існування. Платон у міркуваннях про людську душу (Федр, 253 d) наділив білим кольором совісну її частину, яка шанує закони, традиції та моральні устої суспільства. Саме тому й судді в Афінах одягали білий одяг, і кандидати на посади в Римі, і майже всі сановники повинні були носити білі тоги. У Древньому Римі весталки, які давали обітницю зберігати й невинність, і традиції суспільства, носили лише білий одяг.

У християнстві, згідно з святим благовіщенням від Іоанна (1:1–14): "В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. / И Слово стало плотию и обитало с нами полное благодати и истины". Оскільки й вербалізація, і опредмечування відносяться переважно до функції свідомості, то білий колір, що моделює її, у християнстві, має найбільш суттєві значення. К. Г. Юнг постійно зіставляє білий колір з душею, з Божественністю [25, 264, 326, 342].

Згадуючи, що й Богу-Отцю, і Діві Марії присвячений білий колір, Р.-Л. Руссо, а також Е. Бремон, і С. Лежен [28; 19, 57; 26] роблять (досить розповсюджений серед дослідників семантики кольору) висновок: "белый – ни мужской, ни женский, поскольку он объединяет оба пола". Помилковість цього висновку випливає із хроматичного контексту: Богу-Отцю як Творцеві присвячене біле світло, Діві Марії – білий колір. І цю помилку (змішування уявлень про колір) не можна вважати чисто метафізичною, тому що нерідко її можна зустріти й у фізиків-колориметристів, і у фізіологів, що досліджують сприйняття кольорів, і в психологів, що вивчають сприйняття кольорів, і, нарешті, у лінгвістів, що визначають предикати кольоропозначень.

У середньовічній символіці сріблясто-білий колір має такі значення, як Місяць, жіночий принцип, невинність. Золото й срібло – два аспекти однієї й тієї ж космічної реальності. Білий колір асоціювався з Місяцем, сріблом, ртуттю і з чистотою індивідуального світу. В алхіміків Місяць символізував "очищені якості". Тому що й алхімія вказувала, що білий колір – це жіночий принцип, біла жінка, біла лілія – загалом, жінка [10]. У середньовіччі білий одяг носили переважно ті, хто прагнув "виявити чистоту й непідкупність серця", що в хроматизмі інтерпретується як вияв ними свідомого дотримування суспільних традицій. Білі прапори вивішували й над в'язницями, коли там не було злочинців – як знак чистоти й милосердя. Білий прапор символізував капітуляцію, перемир'я, дружбу й добру волю. Тому що білий колір завжди сублімував усю жіночність нашого світу в її звичайних умовах існування.

Як відзначає А. Чернова [15, 102], у часи Шекспіра білий означав духовність і духовний світ, цнотливість, простоту, невинність, ясність душі, невинність, істину й траур: "Земля мертва и белый плащ на ней", – говорить Шекспір у сумному п'ятому сонеті. І, зрозуміло, тут білий колір включає насамперед, семантику минулого. Саме з минулим завжди був пов'язаний і саван небіжчика, і фата нареченої, і одяг священиків, що зберігали його в традиційності вірувань. Традиційність свідомості зберігала минуле у своїй сублімованій пам'яті білого кольору. "В плане же морали, – пише Е. Бремон [19, 56], – белый цвет ведет нас к таким понятиям, как чистота, опрятность, бессмертие и осмысленность порядка". І ці поняття, безумовно, пов'язані з кольором грудного молока як кольором Материнської сутності – субстанції Матері – як кольором нашої первинної соціалізації. І свідомість, що соціалізується, новонародженого особливо сприйнятлива до цього кольору. Наочним хроматичним прикладом цьому може служити правило, сформульоване ще Леонардо да Вінчі: "Белое более восприимчиво к любому цвету, чем какая угодно другая поверхность любого тела" [9, § 215]. І ця білизна добре узгоджується з концепцією К. Г. Юнга, згідно з якою, зокрема, архетип Матері є таким, що вводить нас у майбутнє життя, яке визначає ще в дитячі роки сама матір. Недарма на Заході традиційно називають шлюб без сексуальних відносин "білим", тобто чисто свідомим [27; 28].

В аспектах гендерного зіставлення В. Г. Кульпіна наводить чимало прикладів, які виявляють саме жіночну семантику білого кольору для нормальних умов існування [7, 97]: "Мыла Марусенька белые ноги…". Б. Окуджава також не зміг обійти такий милий факт: "Она по проволке ходила, / Махала белою ногой…". У зв'язку з білим маркером жіночності згадаємо й билину про Михайла Потику. Під час полювання герой бачить білого лебедя надзвичайної краси, який просить не вбивати його і перетворюється у красиву дівчину, що має подвійне ім'я Марія Лебідка біла. Про лебедя як про метонімічну істоту говорив І. Ф. Анненський: "...Как тогда вы мне кажетесь молоды, / Облака, мои лебеди нежные!". На думку А. Ханзен-Льове, [13, 527], еротична "ніжність" лебедя асоціюється, з одного боку, з античним міфом про Леду, з іншого – з білосніжністю його окрасу, або як писав О. Блок: "...Ты вспомни ту нежность, тот ласковый сон, /.../ Когда подходила Ты, стройно-бела, | Как лебедь, к моей глубине...".

На думку сучасних психологів [1; 5; 8; 18], жінкам у білому вбранні характерна безкомпромісність, деяка холодність серця й відсутність кокетства з чоловіками. Про це ж писали й жінки на початку XX ст.: білий колір – стверджувальний, чорний – негативний… Жінка, одягнена в усе біле, викликає у чоловіка більше поваги… Білий колір відганяє недобрі й грішні думки – освітлює темряву. Білий колір вимагає від нас ідеальної чистоти, тим самим часто охороняє нас від зарази й хвороб. Білий колір надзвичайно практичний – на відміну від інших кольорів він не вигорає на сонці а, отже, вигідний для носіння. Як зауважує Е. Бремон [19, 57], "белый – цвет нерешительности, колебаний, сомнений, пассивности и бессилия". Однак з позицій підсвідомості цими властивостями наділена саме свідомість (як компонент інтелекту), оскільки насамперед вона пов'язана з пам'яттю про минуле. І відразу ж виникає асоціація з білосніжним одягом жінок, "жриць часу" і "рабинь календаря", які зберігали, зберігають і будуть зберігати в собі, у своїй білій свідомості всі традиції минулого й розумні своєї білизною засади суспільства.

Насправді, усі кольори вигорають "з часом", перетворюючись у білясті й білі, так само, як час усе більш і більш віддаляється в минуле, перетворюється в "пам'ять людства", у "нетанучі сніги колишніх часів" Франсуа Війона. Або, як ми читаємо в Рільке: "Как одиноко все и как бело / …забыв о времени, – оно ушло". Чи, як символізує пам'ять О. Блок: "Я всех забыл, кого любил,/ Я сердце вьюгой закрутил, / Я бросил сердце с белых гор". Або, як М. Цвєтаєва передає метафізику білого сублімату: "Есть пробелы в памяти, – бельма / На глазах: семь покрывал. / Я не помню тебя отдельно. / Вместо черт – белый провал". Чи, як це висловив Б. Пастернак: "И все терялось в снежной мгле / Седой и белой". Або, як співає Ю. Шевчук, "Белая река – о былом…". Або як О. Андрєєв пише в "Павутині": "стирательная резинка времени хочет оставить лишь снег".

Аналогічна семантика білого кольору може бути легко розкрита й для випадків савану чи фати нареченої. Минуле забирає старе (що віджило свій час) у свої білі архіви пам'яті не лише для того, щоб поступитися новому, але для того, щоб це нове могло керуватися досягненнями віджилого минулого. Принаймні, така була традиція всіх традиційних суспільств, що бачили в "білих парфумах предків" своїх ідеальних наставників, які оформляли в щось єдине їхні розрізнені тіла й душі. У цьому розумінні оформлений колір завжди буде домінувати над неоформленим. Так, у постімпресіонізмі велика увага приділялася рамам для мальовничих полотен. Наприклад, Пісарро в листі до Синьяка відзначав такі експерименти Сіра: "Картина выглядит совсем иначе, если она обрамлена белым или чем-нибудь еще. Без этого обязательного дополнения нельзя получить решительно никакого представления о солнце или пасмурной погоде" [12, 73]. Це оформлення цілком можна зіставити з процесом

одягання в слово якої-небудь підсвідомої ідеї під час й/або після інсайту. Саме формалізація білизною свідомості й закінчує процес творіння. Інакше все залишиться незрозумілим, незавершеним, як говорять і художники, у яких оформлення кольору у фарбу є не менш складною справою, ніж оформлення почуття в слово у поетів.

Психологи ж вважають, що білий колір – це колір без ефекту. Це – "tabula rasa" (чиста дошка), на якій повинно бути написане щось змістовне. Як наша свідомість, як свідомість дитини, що вбирає з білим молоком Матері всю чистоту науки жити в суспільстві. Недаремно Фрезер говорить про білу нитку науки, погоджуючи її з раціональністю свідомості. Р. Л. Руссо також вважає білий кольором божої науки й інтегрального знання науки сучасної [28, 87]. І Е. де Боно знаходить у субліматі білого кольору безпристрасну манеру викладу, оперування фактами й об'єктивною інформацією [5, 56, 239]. І нарешті, німецькі дослідники називають білий колір символом знань [24, 128].

Отже, в "атомарній" моделі інтелекту білий колір сублімує функції загальносвітового – Материнської свідомості. Білий колір у хроматичній моделі часів характеризує минуле – пам'ять людства, якою воно чомусь усе більше й більше нехтує.

Сірий колір. Археологи й етнологи називають сірий колір кераміки кольором "зміни часів", тому що разом із червоним він передує виникненню кожної нової культури [20; 22]. Міфології практично всіх традиційних культур стверджують, що людина створена із глини, бруду, попелу та пороху земного. Ще Авраам говорив "... я, прах и пепел". Бо: "Создал Господь Бог человека из праха земного" (Быт. 2, 7; 18, 27). Але ж і на сьогодні "людина" у багатьох мовах це чоловік. І одяг сучасного чоловіка – сірий, з попелу й пороху... У християнських канонах за сірим кольором закріпилося значення тілесної смерті й духовного безсмертя [7, 360]. Середньовічна Європа називає сірий кольором джентельменів, кольором вищого світу тощо. І одночасно геральдика позначає їм нещастя й страждання. "Серый цвет встречается, впрочем, довольно часто в одежде для торжественных случаев; вероятно, и трауру он придавал некоторый элегический нюанс", – відзначає Й. Хейзинга, обговорюючи колір одягу епохи Відродження [14, 306]. Виникає й кабалістичний "колір мудрості". Кольори одягу масона, якого посвящають у вищі ступені долучення до таїнств ложі, – сірі. Про сірий колір "уніформи сучасних чиновників" говорити взагалі не доводиться – сьогодні це бачить кожний. Як пише про чоловічу моду кінця XX століття У. Бер [1, 141], "серый костюм – самая популярная форма одежды. Он говорит об исполнительном, стремящемся к успеху и уверенности в завтрашнем дне, мужчине". М. Лермонтов писав: "На нем треугольная шляпа и / Серый походный сюртук". "Серый – это классический нейтральный цвет, – пишуть Купер і Метьюз, – он умеренно консервативен, традиционен и говорит об интеллигентности, деловитости и уме" [8, 40, 47]. Цікаве психоаналітичне трактування сірого кольору наводить М. Пастуро [27, 171]. Він аналізує казку про Червону Шапочку з позицій З. Фрейда й вбачає якесь незрозуміле чисто чоловіче бажання сірого вовка з'їсти спочатку бабусю й лише потім поласувати Червоною Шапочкою. "Сірий кардинал" – людина, що править непомітно, за спинами червоних, білих тощо. І лише потім, – пізніше, тобто в минулому – з'ясовується його справжня роль [5, 147]. Сірий – це теперішній час. У Фаусті Ґете пов'язує із сірим кольором саме теперішній час: "Ведь удалось Ахиллу в Ферах / Как, верно, ведомо тебе / С ней жить вне наших рамок серых, / Вне времени, назло судьбе!". Або як у "Дзеркалі" – яке, зрозуміло, відображає лише сьогодення – Б. Пастернак згадує тінь з її сірими півтонами сьогодення: "Там книгу читает Тень". Або як говорить Й. Бродський те саме про дзеркала – з їхнім принципово нероздільним сьогоденням: "Там в моде серый цвет – цвет времени и бревен".

Осіб, які спеціалізуються на вивченні колірної семантики, можливо зацікавить дзеркальна проблема сьогодення. Варто звернути увагу на той факт, що дзеркало змінює лівий напрям на правий і навпаки. Так, хресне знамення православних у дзеркальному відображенні відповідає католицькому. Аналогічне цьому відображення стимульних квітів – під час переходу від червоного через зелений до синього у колі кольорів – Ньютон, Ламберт, Юнг, Гельмгольц, Максвелл і Джадд розташовували за годинниковою стрілкою. Тоді як розташування перцептивних квітів Ґете, Рунге, Шопенгауэром, Герінгом, Оствальдом, МКО, DIN і NCS – проти годинникової стрілки. Отже, дані фізиків і фізіологів виявилися дзеркальним відображенням даних, які одержали психологи і художники.

Звідси можна припустити, що існує певне обопільне доповнення даних фізиків і фізіологів, з одного боку, і психологів, з іншого. Лівий же й правий напрямок кольорів у колірнім колі з позицій латералізації пояснюється переважним розташуванням кольоропозначень стимульних кольорів у лівій півкулі головного мозку й перцептивних – у правій. У хроматизмі латералізація пов'язана з певною стереотипією функцій лівої півкулі (свідомості) і функційною індивідуалізацією правої (підсвідомості). Саме тут ми натрапляємо на проблему архетиповості колірних образів у підсвідомості. Адже якби вони були чітко індивідуальними, то ніяк не були б архетипними, тобто властивими коле-

ктивному несвідомому. У хроматизмі ж слідом за Юнгом постулюється, що всі люди на Землі неусвідомлено мають тотожні архетипи, тобто сублімовані образи в підсвідомості.

Тому ми звертаємо особливу увагу на той факт, що індивідуальним є не образи підсвідомості, а лише їхні спроби усвідомлено матеріального втілення, тобто здатність адекватного опредметнення архетипів у реаліях, у фарбах або словах у силу таланта або вміння опредметити їх, тобто перетворити на такі, які вони є в нашій душі – у колективному несвідомому людства. Для цього треба бути Генієм або Пророком, як стверджував К. Г. Юнг. Як відомо, Пророками, Творцями великих вчень в історії світової культури були тільки чоловіки. Співвіднесеність же чоловічої статі й сірого кольору випливає й із приказок, що їх наводить В. І. Даль: ""Хоть кафтан сер, а ум черт не съел", "У серого армяка казна толста" тощо. Але ж сірий – єдиний колір, який може бачити навіть дальтонік. Насправді, для сірого не існує ні додаткових, ні контрастних кольорів. І цим він принципово відмінний від них, оскільки містить у собі їх опозиційну єдність. Усуває в собі, як сказав би Гегель, протиріччя будь-яких можливих виявів крайності. Беручи все це до уваги, вважаємо, що архетипи вже споконвічно закладені в підсвідомості Творця як образи-концепти. І в процесі творчої сублімації йому залишається лише усе більш і більш наближатися до адекватності їх опредмечування у своїй праці.

Андрій Бєлий відмітив, що втілення небуття в буття, що надає останньому примарність, символізує сірий колір. Справді, перехід у невідоме майбутнє (чорне, яке лякає) з білого (осмисленого) буття непомітний, примарний, як наше сьогодення. Лише мить тому ми перебували в ньому, а його вже немає. Ця мить – уже минуле, тобто осмислене біле минуле, як ми вже переконалися. Справжня ж творчість завжди перебуває в цьому теперішньому часі – у цій туманній непомітності творення нового підсвідомістю творця, яка сублімує. Як зазначав Гегель [4, 230], "у голландцев совершенство колорита может быть объяснено тем, что они при неизменно туманном горизонте постоянно имели перед собой представление серого фона и эта сумрачность побуждала их изучать цвета во всех их действиях и разнообразии освещения, отражения, бликов и т. д., выявлять их и находить в этом главную задачу своего искусства". Щоб відповісти на питання про зміст сірого кольору, залучимо міркування Гегеля, який, акцентуючи на абстрактній основі будь-якого колориту в опозиції світле – темне, пише: "Если пустить в ход эту противоположность и ее опосредования сами по себе, без дальнейших различий цвета, то таким образом обнаружатся лишь противоположности белого как света и черного как тени, а также переходы и нюансы, из которых слагается рисунок и которые входят в собственно классический элемент формы…". Звідси робимо висновок, що один з елементів сірості – опозиційна суть формотворення.

По-друге, у поліграфічній практиці кольорознавства сірий колір буває досить важко одержати з поліхромних без того, щоб він не набув відтінку певного кольору. Вище ми вже бачили співвіднесення сірого й теперішнього часу. Отже, чи можна уявити теперішній час без його метушні у справах і строкатості бажань? Не можна. Поліхромні ж кольори можливі тільки в сьогоденні, яке вони й покликані розфарбовувати, поєднуючись у його сублімованому сірому кольорі. Тому для зображення сьогодення без щохвилинної різнобарвності й існує власне індивідуальне призначення тільки в сірого кольору геніальності, про яку йшлося вище. Отже, можемо вважати, що сірий колір має важковідтворювану індивідуальність. Феноменологічно про це твердять і враження художників, згідно з якими поліхромні кольори найбільше виступають на сірім тлі. Про це ж говорять і оптики, відзначаючи також і той факт, що насичені й світлі кольори зазвичай видаються ближчими від темних і ненасичених. Оскільки сірий колір характеризується нульовою насиченістю як такий, то припускаємо, що існування сірого тла теперішнього часу забезпечує більшу дієвість усіх інших кольорів.

Психологи вважають, що сірий колір є максимально ненав'язливим. Насправді, людина постійно перебуває в сірому кольорі власного світіння сітківки, яке так само непомітне й ненав'язливе, як і теперішній час або власна підсвідомість. Тому вона звикла до його наявності й не може сприймати його саме через цю наявність. Адже, як зауважив Ж.-Ж. Руссо: "Требуется много философии, чтобы однажды увидеть то, что находится перед глазами каждый день" (Цит. за [2, 286]). Або, як зазначав Л. Вітгенштейн: "наиболее важные для нас аспекты вещей скрыты из-за своей простоты и повседневности. (Их не замечают, – потому что они всегда перед глазами.) Подлинные основания исследования их совсем не привлекают внимание человека. До тех пор пока это не бросится ему в глаза. – Иначе говоря: то, чего мы не замечаем, будучи увидено однажды, оказывается самым захватывающим и сильным" [3, 131].

Отже, можемо підсумувати, що сірий колір є сублімованим архетипом хроматизму. У хроматичній моделі інтелекту сірий виявляє творчі риси загальносвітової підсвідомості. Часовий аспект цього сублімату – непомітне сьогодення.

Чорний колір. Чорний колір часто означав смерть, непритомність, сон або тьму. Пов'язують його також з несвідомим станом, з досвідом потьмарення, затьмарення свідомості [10; 25; 27]. Разом з

тим конфуціанство розгледіло в цьому кольорі символіку мудрості й знання, наділяючи саме чорним кольором "жіночну категорію Інь". У міркуваннях про людську душу Платон (Федр, 253 d) наділив чорним кольором саме цю, безсовісну її частину, яка (всупереч традиціям суспільства) несамовито домагається своїх низинних бажань. У хроматизмі ця безсовісна частина душі людської, або, як її визначив Платон, "друг наглости и похвальбы", несе семантику всіх тілесних потреб, тобто підсвідомість, – усього того, що Фрейд позначав підсвідомим і пов'язував із сексуальністю. Нерідко в міфах чорний колір зіставляють з небезпечною, інфернальною стихією, з ірраціональністю й непізнаваністю майбутнього часу. З містичним потягом до жіночого лона (Псн. П. 1, 4): "Дщери Иерусалимские! Черна я, но красива...". Ще В. Гюго й Р. Вагнер відзначали пряму близькість чорного кольору й материнського начала (народження із чорного і ніч як мати зародження). К. Г. Юнг також стверджував, що для прадавніх натурфілософів символом тіла була діва. Чаклунство завжди вважали жіночою справою. Загалом, магію як функцію жіночого підсвідомого вже Фрезер називав "чорною ниткою". Аналогічну думку висловлював і Юнг: "Русалки представляют собой еще инстинктивную первую ступень этого колдовского женского существа, которое мы называем Анимой. Известны также сирены, мелюзины, феи, ундины, дочери лесного короля, ламии, суккубы, заманивающие юношей и высасывающие из них жизнь.… Боялись этих существ настолько, что даже их впечатляющие эротические повадки не считались главной характеристикой. …Анима консервативна, она в целостности сохраняет в себе древнее человечество" [16, 114–117]. Тобто, чорний колір якнайтісніше пов'язаний з прихованою енергією природи. І, безумовно, – з енергією жіночної природи людини, її підсвідомості. Як зауважує французька дослідниця кольору Е. Бремон, "черный это цвет нашего бессознания, то есть всего того, чего мы не знаем сами о себе" [19, 78].

Існує зв'язок між чорним кольором і сексуальною привабливістю. В арабів словосполучення "чорнота очей" означає кохану, "чорнота серця" – любов. У мусульманських жінок чорний є кольором повсякденного одягу. Тому що в культурі ісламу чорний колір цінували набагато більше, ніж у середньовічній Європі. Любовна пристрасть покрита темрявою й таємницею; отже, чорне може символізувати щось потаємне й пристрасно бажане. Так, у середньовічному епосі герой віщає подрузі: "Сядь предо мной – / нашлю на тебя / черную похоть…". Цього ж значення дотримувався Шекспір в "Отелло": "Ты для того ль бледна, как белый лист, / Чтоб вывести чернилами "блудница"?" В "Лукреції" Шекспір ще більш актуалізує значення цього кольору: "На черных крыльях похоти хмельной…" С. Цвейг взагалі позначив протиріччя чорного кольору й загальноприйнятої моралі білого як "чорний прапор аморализма". Бо Чорний – це абсолютне поглинання всіх кольорів. І "світу" з його умовностями, мораллю й правопорядком. Про це ж говорять і сталі словосполучення на зразок "чорна робота", "чорний ринок", "чорний гумор" тощо. Згадаємо билину про Михайла Потику, договір з яким для Марії Лебідки білої свідомо або підсвідомо виявляється способом погубити чоловіка під виглядом любові до нього. У другому сюжетному типі її намір цілком обміркований, у землі вона перетворюється на змію, що загрожує Потиці. Тобто поведінка Марії Лебідки білої, що перетворилася на дівчину, і Марії-дружини, що перетворилася на змію, контрастна. Перша просить взяти її за дружину, друга прагне згубити чоловіка. Між тим, усе це йде від одного й того самого билинного персонажа. Як пояснити таку подвійність у поведінці героїні? Плавання, проковтування, поглинання – відомі дії, пов'язані з міфологічним змієм. Адже, як констатує А. Ханзен-Леві [13, 122], Першозмій в образі Уроборосa, що ковтає самого себе, – символ єдності й цілісності, наявний у всіх міфологіях. Космогонічній функції Уроборосa відповідає сотеріологічна функція перетворення душі – адже у всіх культах ініціацію символізує "проковтування й народження". Тут змій являє собою ту "утробу", в яку поринає герой, щоб згодом регенеруватися з коханої-матері. Отвір у землі – це "лоно Землі, плідність якої зображена через пов'язану з нею змію". Показово, що й проковтування, і народження безпосередньо пов'язані з жіночним характером чорного кольору, тобто непізнавано чорної несвідомості жінки, що домінує в екстремальних станах, а саме в жалобі, у сні й сексусі. "...Бездонность сумрака, неразрешенность сна, / Из угля черного – рождение алмаза. / Нам правда каждый раз – сверхчувственно дана, / Когда мы вступим в луч священного экстаза..." (Бальмонт).

Сьогодні критерії кардинально змінилися й чорний колір – як опозиційний до традиційного білого – з початком ІІІ тисячоліття став символом витонченості й елегантності. Чи це не свідчить про екстремальні умови існування нашої культури? Це дотепер дивує психологів: подобається одне, вибирають інше, а носять третє… Тут ми й бачимо всю "суперечливість" логіки жіночого інтелекту, усю життєвість логіки буття в одній і тій самій "жіночній" категорії Інь: свідомості подобається білий, для чоловіка вибирає сірий, а для себе, для несвідомості – чорний. І тут же ми зіштовхуємося з нібито суперечливою "цілісністю" цієї логіки в масштабі світової культури. Як відомо, на Заході жінки зазвичай носять білий одяг ("Жінка в білому" та ін.), тоді як на Сході – чорний (чорні манділи в

хевсурок, чорне покривало (буїбуї) у кенійок тощо). У жалобі ж, як і в будь-яких інших екстремальних умовах життя, жінки одягають чорне на Заході й біле на Сході. Тобто у всіх випадках жінка має рацію – і білий, і чорний є жіночими кольорами Інь. Жінці залишається лише вибирати.

Єдність архетипу і його опредмечуваного художником образу в жіночому втіленні, очевидно, є свого роду діалектичною, оскільки її можна репрезентувати лише в процесі, – в її вічній динаміці. І, як і в межах архаїчного гностичного мислення, так і сьогодні цей процес можна потрактувати як перетворення пізнавача в пізнаване, тобто як "субстанційне рівняння" споглядальника і споглядуваного, за визначенням Ханзен-Леві [13, 329]. У цій герметичності творчості, ймовірно, і корениться та "безпредметність", яка дозволяє з'єднувати в символізмі образу поетику, філософію й естетику. У постсимволістському абстракціонізмі Кандинського або Малевича ця безпредметність одночасно зазнає подальшої деміфологізації й реміфологізації: вона розчленовується й піднімається до повного охоплення певної сучасності, що трансцендує себе.

Чорним кольором у християнстві наділено Диявола та Ад. Напевно, про це міркував Юнг, коли писав: "человек в целом, без сомнения, хорош куда менее, чем он о себе думает или чем ему хотелось бы быть. Каждому из нас сопутствует в жизни Тень, и чем меньше она присутствует в сознательной жизни индивида, тем чернее и больше эта Тень. Если нечто низкое осознается, у нас всегда есть шанс исправиться… Тень – это не что-то целиком скверное, а просто низшее, примитивное, неприспособленное и неудобное. В нее входят и такие низшие качества, детские и примитивные, которые могли бы обновить и украсить человеческое существование, но "сего не дано". Образованная публика, цвет нашей нынешней цивилизации, оторвалась от своих корней и готова вообще утратить связь с землей" [16, 117, 182].

Оскільки чорні предмети завжди видаються важчими від інших, то в теорії композиції вказано, що чорний колір дає неправильне відчуття форми предмета, оскільки приглушує світлотінь. У хроматизмі ж ця безформність чорного кольору пояснюють тим, що він сублімує в собі інформацію майбутнього часу, яку ніяк не можна повністю оформити, опредметити, усвідомити в сьогоденні. Зрозуміло, етичний погляд на кольори дає багато чого для розуміння їх семантики. Однак при цьому залишається незрозумілою причина, через яку саме чорний колір символізував Матір-Землю, Деметру, Кору. Або чому в християнській мініатюрі, у церковному й станковому живописі Діву Марію нерідко зображували в час Благовіщення в чорному одязі; або чому геніальність меланхоліків часто характеризувалася чорним кольором. Хроматизм як наукова дисципліна відповідає на ці питання досить чітко й виразно.

Для унаочнення зіставимо сцену "Гріхопадіння" середини XVI століття [11, 217] з уявленням жіночності за Ман Реєм в образі 1924 року "Учора, Сьогодні, Завтра" [17]. На дні чаші сцена "Гріхопадіння": у центрі на тлі пейзажу, під деревом, стовбур якого оповив змій з жіночим торсом, фігура Єви, яка вся прагне до змія і до якого простягнена її ліва рука. У правій руці вона тримає гілку з плодами, що привертають увага Адама, який сидить поруч. Цей сюжет ілюструє біблійне сказання про первородний гріх (Быт. 3, 1–7). Бог створив перших людей – Адама і Єву – і оселив їх у саду Едемському. "И были оба наги... и не стыдились" (Быт. 2, 25). Тільки одну заповідь дав Творець людині – не їсти плодів від дерева пізнання добра й зла. Але диявол в образі змія звабив Єву, говорячи, що, споживши заборонний плід, люди стануть "как боги, знающие добро и зло". Жінка сама скуштувала плід і дала Адаму.

Рис. 1. Чаша зі сценою "Гріхопадіння". Середина XVI століття [11, 217].

Рис. 2. Ман Рей. "Учора, Сьогодні, Завтра". 1924 рік [17].

Ман Рей незвичайно використовує цей архетипний – постійно відтворюваний в історії взаємин Бога, Диявола, чоловіка й жінки – сюжет. На тлі сліпучо-тілесного діаманта з руками, "які спрямовують нас вгору", різко виділений направлений вниз трикутник породжуючого вугілля пізнання – пізнання чорного (у своїй непізнаваності) майбутнього, або, як говорить Май Рей, "завтра". Спадає на думку Бальмонт: "... Черный уголь – символ жизни, а не смерти для меня: – / Был Огонь здесь, говорю я, будет вновь напев Огня. / И не черный ли нам уголь, чтоб украсить светлый час, / Из себя произрождает ярко-праздничный алмаз...".

Отже, залишається лише завершити це повідомлення риторичними запитаннями "пізнання", тому що зацікавлені особи завжди знайдуть адекватні відповіді в колективному несвідомому власного інтелекту. Чи не архетипно звучить образ ніжок, які обвивають одна одну, якщо так само грацiйно змій обвивався навколо дерева, ведучи за собою Єву? Хіба не традиційним є образ Адама, який зайнятий яблуком і тисячоліттями ігнорує цю суперечливу метафізичність жіночності? І чи так уже непомітно наше сьогодення, колір якого настільки зримо показує Творець у його амбівалентності? Чи не образ нашого світу змалював Ман Рей в цьому контрастному протистоянні чорного й білого, "верху" і "низу", "учора" і "завтра"? У цьому поєднанні жіночності світу і його естетичного перетворення у творах мистецтва, вважаємо, і полягає мова мистецтва як засіб міжкультурної комунікації.

Використані джерела:

1. Бер У. Что означают цвета / У. Бер. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 222 с.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Я. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1997. – 412 с.
3. Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн ; пер. с нем. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева. – М. : Гнозис. – . – Ч. 1. – 1994. – 520 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – . – Т. 3 : Система отдельных искусств : лекции по эстетике. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.
5. Боно, Эдвард де. Шесть шляп мышления : [Пер. с англ.] / Эдвард де Боно. – СПб. : Питер паблишинг, 1997. – 256 с.
6. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства : Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р. Дж. Коллингвуд ; [пер. с англ. А. Г. Ракина]. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 325 с.
7. Кульпина В. Г. Лингвистика цвета / В. Г. Кульпина. – М. : МГУ, 2001. – 472 с.
8. Купер М. Язык цвета : Как использовать преимущества своего цвета для успеха в лич. жизни и бизнесе / Мими Купер, Арлин Мэтьюз. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 141, [2] с.
9. Леонардо да Винчи. Избранные произведения : В 2 тт. / пер., статьи, коммент. А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко ; ред. А. К. Дживелегова. – М. ; Л. : Academia, 1935. – 2 т.
10. Рабинович В. Алхимия как феномен средневековой культуры / А. Рабинович. – М. : Наука, 1979. – 388 с.
11. Раппе Т. Лиможские расписные эмали в собрании Эрмитажа / Т. Раппе, Л. Булкина. – СПб. : ГЭ, 2005. – 342 с.
12. Ревалд Дж. Постимпрессионизм / Дж. Ревалд. – М. ; Л. : Искусство, 1962. – 432 с.
13. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве. – СПб. : Академический проект, 2003. – 816 с.
14. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга. – М. : Наука, 1988. – 542 с.
15. Чернова А. ...Все краски мира, кроме желтой : опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира / А. Д. Чернова. – М. : Искусство, 1987. – 221 с.
16. Юнг К. Г. Архетип и символ : [перевод / Карл Густав Юнг ; предисл. А. М. Руткевича, С. 5–22 ; примеч. В. М. Бакусева и др.]. – М. : Ренессанс, 1991. – 297,[2] с.
17. http://www.manray-photo.com/catalog/product_info.php?cPath=32&products_id=526&osCsid=a0655a3e6af1bb6e3645d3485778d9a5
18. Bourdin D. Le langage secret des couleurs / D. Bourdin. – P. : Grancher, 2006. – 254 p.
19. Brémond É. L'intelligence de la couleur / É. Brémond. – P. : Albin Michel, 2002. – 256 p.
20. Brusatin M. Histoire des couleurs / M. Brusatin. – P. : Flammarion, 2003. – 192 p.
21. Elie M. Couleurs & théories. Anthologie commentée / M. Elie. – Nice : Ovadia, 2010. – 230 p.
22. Finlay V. Das Geheimnis der Farben: Eine Kulturgeschichte / V. Finlay. – B. : List Taschenbuch, 2011. – 462 s.
23. Forman Y. (Red.) La couleur: nature, histoire et décoration / Y. Forman. – P. : Le Temps Apprivoisé, 1993. – 256 p.
24. Gericke L., Schöne K. Das Phänomen Farbe. Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung / L. Gericke, K. Schöne. – B. : Henschelverlag, 1970. – 174 s.
25. Jung C. G. The Red Book. Liber Novus. (Ed. S. Shamdasani) / C. G. Jung. – N.Y.-L. : W. W. Norton & Co., 2009. – 404 p.
26. Lejeune S. Parlons couleur: langage, codes, création / S. Lejeune, B. Blin-Barrois (Red)/ – Roussillon : Édisud – Ôkhra, 2006. – 128 p.

27. Pastoureau M. Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société / M. Pastoureau. – P. : Bonneton, 1999. – 256 p.

28. Rousseau R.-L. Le langage des couleurs / R.-L. Rousseau. – St Jean de Braye : Dangles, 1980. – 270 p.

29. Spence D. P. Subliminal perception and perceptual defense: two sides of a single problem / D. P. Spence. – Behav. Sci., 1967. – V.12. – № 3. – P. 133–193.

30. Wittgenstein L. Remarks on colour (Ed. G. E. M. Anscombe) / L. Wittgenstein. – Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1977. – 128 p.

Серов Николай Викторович, доктор культурологии, доцент

Язык искусства и средства межкультурной коммуникации

Проведенная работа была основана на понятии "информационная модель", в которой цвет моделировал информацию на уровне семиотического метаязыка для нормальных или экстремальных условий существования сложных систем. Хроматический анализ показал, что белый цвет моделирует женственную социальность, память, прошлое и сознание как компонент интеллекта; серый – мужественность творчества, настоящее и подсознание; черный – женственную сексуальность, будущее и бессознание.

Ключевые слова: семантика искусства, невербальный язык коммуникации, цвет как онтологически идеальное, хроматические модели сложных систем.

Nikolay Syerov, Doctor of Culturology

Language Arts and Means of Cross-Cultural Communication

The work was based on the concept of "information model", in which the color information on the level of simulated semiotic metalanguage for normal and extreme conditions for the existence of complex systems.Chromatic analysis showed that the white models feminine sociability, memory, history and consciousness as a component of intelligence, gray – masculine creativity, the present and the subconscious, black – feminine sexuality, the future and unconsciousness.

The main problem in the theory of culture is confined to the abundance of factual data for the understanding and classification that requires some much-acceptable theory. It is common knowledge that the latter one hasn't been in existance so far because of the subjective manifestation of human spirit. And, of course, not only did the scientists as subjects (scientists) possess this subjectivity but also the objects of study (recipients). For researchers' personal details, tastes and preferences are often included in the basic premise of theories of personality thus serving and reflecting the thoughts and values of those who developed them. Which way you could solve this problem – by eliminating this double-sided subjectivity for an adequate representation of generic nature and human nature?

As the results of chromatic analysis, it was necessary to refer to the historical experience of the quest of human spirit, which, as it turned out, for millennia reproduced itself in a certain condition, and in particular, in the the canonized colors . And most significantly, these characteristics have almost been completely objectified all the subjective manifestations – of both the subjects and the objects of study. This approach has been taken in the "Chromaticism Myth", in the "Antique chromatism," in "The Color of Culture", in "Mind and Gender ' which allowed combining different languages pertinant to different domains of science, and, in addition, art and religion for recreating natural human intelligence .

Since the object of this work is the language of art, created by the artist as a subject of aesthetic interaction, it is, in its turn, implies the existence of certain information process. The same information (as opposed to the signal) has ontologically ideal predicates and its adequate model might be represented by a colour , as perfect and simultaneously objectified by world culture and / or in painting , and / or color as the canons of certain universals.

Context of the same color can dramatically change the semantics depending on the conditions of perception.The Context as connected integrity, ensuring the consistency of its parts, chromatism is a carrier of holistic value and is regarded as the foundation, cementing the dependence of the individual characters of the given factors. In the "The chromaticism of a myth" I have shown that the characteristic feature of the color modality is the opponent character of the percept processing as ideal unsubjectified images, which do not exist for touch, smell, taste, hearing, or as the functions of processing stimuli that is in relation to the material objectified images. To test the methodology let's briefly consider the semantics of achromatic tones to use the resulting patterns for aesthetic analysis of language and culture and art , in particular,.

In the "atomic" model of intelligence the white colour sublimates the global function of the global – maternal consciousness. White color in the chromatic model characterizes the past – the memory of mankind, which it is for some reason is being more and more neglected.

Gray is a sublimated archetype of chromaticism. In the chromatic model of intelligence the gray colour represents creative features of the global subconsciousness. The temporal aspect of this sublimate – is the imperceptible present.

Black color often meant death, syncope, sleep or darkness.

Since black things always seem heavier than others, the composition theory states that black color gives a sense of wrong form of the subject, as drowns chiaroscuro. In chromatism this formlessness of the black colour is explained by the fact that it sublimates the information of the future tense, which can not be fully framed, objectified, realized in the present.Of course, the ethical view of colors provides a lot to understand their semantics. However, it remains unclear why Mother Earth, Demeter, Cora are symbolized by the black colour . Or why the Christian miniature, in the church and easel painting of the Virgin Mary at the Annunciation is often depicted in black robes, or why the

melancholic genius is often characterized by the black color. Chromaticism as a scientific discipline answers these questions quite clearly and definitely.

Thus, it remains only to conclude this message by a few rhetorical questions, of the "knowledge", for the interested persons will always find an adequate response in the collective unconscious of their own intelligence. Does not the image of twisted legs sound archetypal , though the snake might so gracefully twist around the tree luring Eve? Isn't the image of Adam traditional being busy with the apple and ignoring this contoversial metaphysical nature of femininity for millenia ? And isn't our present really so imperceptible , the color of which is so visibly represented by the Creator in its ambivalence? Isn't that the image of our world captured by Man Ray in this confrontational contrasting black and white, "top" and "bottom", "yesterday" and "tomorrow"? In this combination of the world femininity and its aesthetic transformation in the works of art, in all probability, there rests the language of art as a means of intercultural communication.

Key words: semantics of art, non-verbal language of communication, both ontologically perfect color, chromatic model complex systems.

УДК 008(477)

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології

МАСКУЛЬТУРНИЙ КОНЦЕПТ НАРОДНИЦТВА

У статті осмислюється маскультурний концепт народництва в конкретних історичних і соціальних контекстах, робиться спроба його узагальнення у сфері культури, філософії, творчості, політичної думки.

Ключові слова: *масова культура, маскультурний концепт народництва, національна культура, колоніальний кітч, малоросійський стиль, світовідношення, елітарне культурне обличчя, інструмент комунікативних функцій, ідеологічна боротьба, унітарність народництва, дискурс епохи, народ, національність, культура, відродження.*

Українські романтики, поклавши в основу національно-культурного відродження народну мову і відмовившись від спадщини епохи бароко, припустилися фатальної помилки, наслідки якої ясно бачимо тепер, а саме – ототожнили традиційно-народну та національну культури, таким чином створивши маскультурний концепт народництва.

Сучасний дискурс щодо маскультурного концепту народництва після Микити Сріблянського (Апотеоза примітивній культурі // Українська хата. – 1912. – Ч. 6) актуалізують Соломія Павличко (Дискурс модернізму в українській літературі. – К. : Либідь, 1999), Тамара Гундорова (Кітч і література. Травестії. – К. : Факт, 2008), Оксана Пахльовська (Ave Europa! – К. : Пульсари, 2008).

На межі XVIII століття, зазначає Т. Гундорова в травестіях "Кітч і література", складається популярна українська література і народжується особливий різновид кітчу (від часу виникнення самого терміна кітч означав собою артистичне сміття, цитує за Людвігом Гішемом дослідниця, або поганий смак, або тривіальну культуру), який можна назвати колоніальним. "Саме на цей час простонародність і просторозмовність, з одного боку, стають формою національно-культурного самоствердження, як це ми бачимо в "Енеїді" І. Котляревського. З другого боку, простонародність набуває ознак певної субкультури, себто такого собі бурлескного "малоросійського" стилю, який виявився напрочуд придатним для репродукування і тиражування у формах "котляревщини" в минулому і дожив навіть до сьогодні у формі суржик-кітчу… Важливо при цьому те, що "малоросійський" стиль – продукт масової культури, яка починає складатися наприкінці XVIII століття" [3, 92].

А то й раніше, – у столітті XVII, коли у середовищі студентів-спудеїв Києво-Могилянського колегіуму (згодом академії) зародилась вертепна драма. На початку її сюжетною основою були євангельські оповіді про народження Христа, а сама містерія супроводжувалась виконанням біблійних колядок чи духовних піснеспівів. Згодом до вертепної драми про Різдво Христове додалася друга частина – театральні сцени на світську тематику із зображенням життя простих людей. Вони носили бурлескно-сатиричний характер і стали основою виникнення та поширення народної драми "малоросійського" стилю, у якій розігрувалися суспільно-побутові сцени, імітувалися сценки селянського чи козацького побуту, у жартівливо-пародійному тоні розповідалось про дотепні випадки життя. Головними героями цих народних комедій були козак, дід і баба, циган, корчмар, мірошник, селянин тощо. Згодом ця традиція була підхоплена, перенісшись на ґрунт народних драматичних вистав, де

© Вовкун В. В., 2013

побутували малоросійська говірка-суржик, дурникуватість, просторікуватість, а ще "горілка з гопаком". У XVII столітті вертепна драма була загальновідома по всій Україні, в народі її називали Вертепом. Відтак Вертеп чи не першим і легітимізує масову культуру "малоросійського" стилю.

У XVIII столітті побутують такі форми масової культури, як лубки, пригодницька література, екзотично-туристичні подорожі, маскаради. Повторюваність зразків, відзначає Т. Гундорова, виявляється важливим атрибутом усієї імперської дворянської великоросійської культури, яка поширюється не лише на дворцове життя, але й на життя провінційне. "Театралізація провінційного життя перейнята наслідуванням офіційних моделей поведінки, мови, побуту через повторення зовнішніх ознак їхнього стилю. Репродукування і поширення офіційних ритуалів на провінцію також набуває ознак масової культури. Остання видозмінює навіть параметри імперського мислення, яке зазвичай асоціюється з високою, офіційною культурою. Як відомо, зазначає дослідниця, імперський дискурс включає "інших" у свій порядок, щоб потім управляти їхніми відмінностями з допомогою систем контролю" [3, 95].

"Малоросійський" стиль успішно утверджували імперські механізми, що були спрямовані проти культурної ідентичності України. "Фольк" в XIX столітті у ній становив не 10 %, як у більшості європейських країнах, а всі 90 %. Штучне уповільнення формування й розвитку національної буржуазії та робітничого класу, стримування процесів індустріалізації та урбанізації позбавило українське народництво можливості влитися в головний європейський конфлікт між філософією народництва, у межах якої сформувалися всі художні традиції, і новими естетичними й політичними принципами модернізму.

"Фольклор як єдина форма репрезентації України, цей всюдисутній фольктоталітаризм, – зазначає Оксана Пахльовська, – явище, зумовлене вельми мудрою і софістикованою стратегією імперії на знищення України, її автентичного культурного обличчя … Елітарна ж культура України була не просто знищена, а витруєна – фізичною розправою, непоправними моральними деструкціями або ж і просто цвинтарною тишею забуття. А саме цей шар будь-якої національної культури виконує комунікативні функції…" [9, 121–122].

Осмислення маскультурного концепту народництва в конкретних історичних і соціальних контекстах дає спробу його узагальнення як у сфері культури, філософії, творчості, так і у сфері політичної думки.

У світлі першого контексту піднесення західноєвропейської культури у першій половині XIX століття відбувається під знаком буржуазних революцій та зародження капіталістичних виробничих відносин. На історичну арену виходять робітничий клас і клас буржуазії, що створює умови для формування нової, порівняно з народною, масової культури як оплоту опору тим, у чиїх інтересах відбувалася промислова революція. Масова культура несла заряд ентузіазму та оптимізму, розвиток точних наук, небачений прогрес усіх сторін життя оновленого суспільства. Перші дослідження цього явища, започатковані працями англійського теоретика Метью Арнольда, кидають особливий погляд на масову культуру, яка повинна нести робітничому класу "принцип влади, дуже потрібний йому, щоб протистояти схильності до анархії, яка, здається загрожує всім нам" [12, 82].

Українська культура в межах імперської культури, яка на відміну від європейської не пережила подібного пафосу капіталістичного будівництва, спираючись на консервативну ідеологію дворянства та генерал-губернаторів, не могла витворити власного світовідношення. Капіталістична епоха гальмувалася пасивним християнським дуалізмом, що не могло не відбитися на всіх культурних процесах імперії. Українське народництво, зберігаючи свій соціальний авторитет, висуває одну з головних своїх тез – культура за відсутності самостійної держави замінює і виконує її роль: "Історія нашого відродження, – стверджує М. Грушевський, – є заразом історією нашого відродження національного й культурного…" [2, 76].

Другий контекст: неканонічне підпорядкування в XVII столітті української церкви Москві означало не що інше, як утвердження колоніального стилю у сфері духовній, що зумовлювало сильні асиміляційні процеси. До того насильницького акту українська церква відігравала в духовно-культурному житті України особливо важливу роль, відкриваючи школи, друкарні, бібліотеки, опікуючись освітою широких верств населення, тоді як в Росії не існувало жодної школи. У світлі гуманістично-ренесансних ідей були відкриті перші на слов'янських теренах Острозька та Києво-Могилянська академії, які розширили тоді простір європейської культурної інтеграції. Витворюється українське бароко, а з ним формується модерна культурна ідентичність. У XVIII–XIX століттях російська церква в Україні стає форпостом унітаризму, русифікації, духовного гніту, виразником імперсько-шовіністичної ідеології про месіанське призначення Росії як Третього Риму. "Багатостолітній наступ російської церкви на українську не обмежувався постійним нищенням української церкви, – відзначає Оксана Пахльовська, – він призвів до фатальних деструкцій автентичної природи власне

української культури, яка була фактично зруйнована як культура екстравертна, органічно присутня в циркуляції культурного життя Європи" [9, 70].

Третій історичний і соціальний контекст полягає, за М. Хвильовим, у "подвоєності, утвореній російським шовінізмом, який ґвалтує нашу психіку" [11, 596]; за І. Дзюбою, у "процесі переродження духовності в Україні" [4, 689]; за О. Пахльовською, у "послідовному ряді катастрофічних деструкцій нашої культури" [9, 61], невпинному і невтомному культивуванні Росією роз'єднання українського народу. Вітчизняною культурологією цей контекст аналізується з часів Київської Русі від Юрія Долгорукого, Андрія Боголюбського до Івана Грозного, Петра І, Катерини ІІ аж по сьогоднішній день. XIX століття вирізняє особливість Валуєвського циркуляру 1863 року, в якому прямо проголошується, що "никакого отдельного малорусского языка не было, нет и быть не может" та Емського указу 1876 року, які, з одного боку, спричинили добу культурної та інтелектуальної руїни України, з іншого – посилили "культурний геній" імперії. Наукова еліта Києво-Могилянської академії була розпорошена між Петербургом і Москвою. За Достоєвським, з шинелі Гоголя вийшла вся російська література; Бортнянський, Березовський, Ведель згодом стали великими російськими композиторами і т. д. В Україні ж знищено основу буття української нації та її культури. Подібних заборон і переслідувань не зазнала жодна європейська культура. Відомо, зазначає Т. Гундорова, що метрополія колонізує підкореного не лише силою, але й уявою: "Колоніальний кітч також засвідчує процеси гібридизації колонізатора і колонізованого, вкорінюючи уже "припасовані" образи і стереотипи в масове сприйняття й у такий спосіб легітимізуючи політику колоніальної експансії" [3, 97–98]. На такому політичному і соціальному тлі маскультурний концепт народництва ставив під сумнів його спорідненість із загальноєвропейським, в якому вже визрівали принципи модернізму. Українське народництво існувало не в параметрах культурного дискурсу епохи, а у власних, локальних, які торкалися питання його самозбереження й самобутності: народ, національність, культура, відродження.

Четвертий вимір контексту випливає із третього – втрата Україною елітарного культурного обличчя. Брак культурної еліти, як відзначає французький соціолог і філософ Г. Лебон у праці "Психологія народів і мас": "цей невеликий відбір видатних людей, яким володіє цивілізований народ і яких достатньо було б знищити в одному поколінні, щоб негайно викреслити даний народ із списку цивілізованих націй, складає істинне втілення сил раси. Їм і тільки їм одним ми зобов'язані прогресом в науках та мистецтвах" [7, 238]. Серед прикметних особливостей культурної еліти філософ виділяє "стійку моральність" та "досить чітке уявлення про обов'язок", від яких головним чином залежить велич нації. Український народ, зазнавши на різних історичних етапах величезних жертв, втратив спромогу продукувати національну еліту.Таким чином, українська культура через розпорошення і знищення її еліт і не в одному поколінні зазнає непоправних втрат – відчуження від неї українського соціуму.

Врешті зміст п'ятого історичного контексту маскультурного концепту народництва узагальнює всі попередні – відрив української культури від європейської, позбавлення її інструменту комунікативних функцій. "Поглинута Росією, – стверджує О. Пахльовська, – Україна вже не могла зберегти свій питомий поліморфний культурний код, генетично прив'язаний до європейської культури, яку Росія сприймала з глибокою і неприхованою ворожістю …" [9, 71].

Резюмуючи, відзначимо, що маскультурний концепт народництва, як підпорядкованої культури, прийняв на себе певну ідеологічну боротьбу з культурою панівною, поглинаючою, – в цьому його невід'ємний позитив за умов колоніального існування. З іншого боку, унітарність народництва, його патетичність, міфологічність, а також пафос висловлювання невідривний від імітації народності, провінціалізації й, за Т. Гундоровою, грубої простонародності та "колоніального кітчу".

Пафос народницької риторики, як відзначає С. Павличко в праці "Дискурс модернізму в українській літературі", був зумовлений культовою ритуальністю культури, навіть месіанськими акцентами. Святкові масові ритуали з відзначенням річниць та ювілеїв народження і смерті Тараса Шевченка, на зламі віків – 25-ліття діяльності Франка у 1898 році, 100-річчя "Енеїди" того ж року, відкриття пам'ятника Котляревському в Полтаві у 1903, а також багаточисленні літературні вечори з урочистими привітаннями, компліментарністю стали масовою культурною практикою. "Пафос народництва невідривний від його дидактизму й моралізаторства, від браку об'єктивного, раціонального погляду на реальність, коли бажане видається за дійсне, браку власне критицизму, інтелектуального підходу до предметів" [8, 37]. І за І. Франком: "інтелігенція повинна зідентифікуватися, злитися з народом …, повинна стати робітником …, і привести його до живішого руху, до поступового зросту" [10, 143–144].

Міфічне сільське минуле, коли культура була спільною та неспотвореною, українські народники, як і англійські левісисти, сприймали як період культурної єдності народних мас та її інтелігенції.

Відповідно, відступ від певних естетичних принципів чи канонів, зауважує С. Павличко, ототожнювався з релігійною схизмою-зрадою народу, визвольної боротьби. "Критика в цьому разі мала відігравати роль борця з такими схизмами, що, як відомо, вона й робила" [8, 37]. Культурні ідеологи народництву відводили видатну суспільну роль – саме з нього мала відродитися втрачена державність.

Маскультурний концепт народництва не існував поза межами політичних аспектів, він породив феномен політизації української культури, яка частіше оборонялася, зрідка роблячи виклик імперській культурній політиці. Проте, приносила втіху одним і другим, непомітно зникаючи зі свідомості Європи. Народництво не скористалося з поради Раймонда Уїльямса про те, що "згадка про старовинний лад мусить бути чільним стимулом для створення нового" [13, 97].

Таким чином, маскультурний концепт народництва чітко узгоджується з уїльямсівськими чотирма поточними значеннями словосполучення "масова культура": "те, що подобається великій кількості людей", "низький різновид культури", "культурні твори, свідома межа створення яких – здобути схвалення народу" та "культура, що її люди створюють для самих себе" [14, 237].

Тоді як в ідеальній утопії модернізму домінуючою стає висока культура, зазначає Т. Гундорова, народницький ідеал "загальнонародної" літератури (культури, – В. В.) все виразніше еволюціонує в напрямку популярної культури, котра фактично ототожнюється з масовою. Дослідниця наводить думку М. Сріблянського, що "українство, утворене народницькими ідеологіями" іде під прапором "популярної культури, точніше кажучи, примітивної, простої, доступної в кожну хвилину, найбільше примітивній людині". Так складаються передумови для масової культури, коли митці "беруть в основу національної культури найпростіший елемент народу і крізь його духовну призму дивляться на світ і задачі українства. Творять культуру не для нації, а для народу і по-народному" [3, 89].

Модернізм як дискурс, не зважаючи на свою недовершеність, на всіх етапах свого існування перебував у постійному діалозі-конфлікті з народництвом. Проте на жодному етапі розвитку всієї художньої культури модернізм так і не зайняв домінуючої позиції.

Чому нам цікавий модернізм у дискурсивній формації зв'язку між теорією культури та маскультурою? Насамперед тому, що маскультуру завжди визначають, як зазначає доктор Сторі, за допомогою чи то явного, чи то неявного протиставлення іншим концептуальним категоріям, особливо "високій культурі", "модернізму" тощо. І вони завжди мають потужний вплив на конотації, що їх породжує застосування терміна "масова культура". Саме з цих причин видається цікавим культурологічний дискурс між модернізмом та народництвом в українській культурі, який можна трактувати як дискурс між модернізмом та маскультурним концептом народництва, який на той час сформував комплекс уже усталеної культури та її теоретичної мови. До кінця XIX століття народництво витворило свою парадигму стилів і критичних концепцій, які зазнали різних модифікацій і модернізацій у наступному XX столітті.

Народництво, будучи органічною філософією будь-якого суспільства, у конкретних історичних та економічних умовах завжди стоїть на чатах національної ідентичності при переході з однієї історичної формації в іншу. На цьому його місія вичерпується. Якщо маскультурний концепт народництва "не перерости" у цей перехідний період, – він стає деструктивним фактором у зрілому періоді цивілізації. Що, власне, і відбулося з народництвом українським, код якого через два століття шляхом імперського експериментування зазнав таких складних модифікацій, що його епідемія стала смертельною загрозою для всієї українській ідентичності в Україні і в світі, незважаючи на здобуття державної незалежності. Хвороба вражає насамперед духовну, а вже потім розумову складову українського суспільства, переносячи його в ірреальну площину постіснування. У такого соціуму "під сигнатурою Софії" [6, 27] параліч умертвляє мову, культуру, економіку, владу на очах народу, народ на очах глобального світу. "Україна постає у ролі свого роду перверсивної антиглобалізаційної антитези, – стверджує Тарас Возняк, – вона дійсно перебуває поза глобалізацією і їй успішно протистоїть… своєю неуспішністю" [1, 30] або невиліковним нездужанням.

На відміну від Європи з розвиненою структурою еліт, вважає Неллі Корнієнко, в Україні тільки почала формуватися новітня еліта як цілісно-творчий суб'єкт конструювання нації, яке розпочалося ще триста років тому: "культура українська "відкриває" власну пасіонарність, напружуючись не в есхатологічному передчутті, а у передчутті нового імпульсу націєтворення" [5, 32].

Використані джерела:

1. Возняк Т. Глобалізація як виклик людству / Тарас Возняк // Ї. – 2000. – № 19. – С. 27–47.
2. Грушевський М. Відчит на Науковій Академії 1 листопада 1898 на пам'ятнику 100 роковин "Енеїди" / Михайло Грушевський // Літературно-науковий вісник, 1898. – Т.4, Кн. 11. – С. 74–80.
3. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.

4. Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. / Іван Дзюба. – К. : Києво- Могилянська академія, 2006. – . – Т.2 : Шевченко і світ; Естетика і культурологія; Знайомство з десятою Музою; "Бо то не просто мова, звуки."; Тернисті дороги порозуміння. – 976 с.
5. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – К. : Либідь, 2007. – 327 с.
6. Кримський Сергій. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : Академія, 2008. – 718 с.
7. Лебон Г. Психология народов и масс / Густав Лебон. – Москва : Академический Проект, 2011. – 239 с.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 360 с.
9. Пахльовська О. Ave, Europa! : ст., доп., публіцистика (1989–2008) / Оксана Пахльовська. – К. : Пульсари, 2008. – 653 с.
10. Франко І. Твори : в 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – . – Т. 45. Філософські праці. – 575 с.
11. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – . – Т.2. – 925 с.
12. Arnold M. Culture and Anarchy / Matthew Arnold. – London : Cambridge University Press, 1960. – 380 p.
13. Leavis F. R. Culture and environment: the training of critical awareness / Frank Raymond Leavis, Denys Thompson. – Chatto & Windus, 1933 – 150 p.
14. Williams R. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society / Raymond Williams. – Harper Collins Publishers, 2013. – 350 p.

Вовкун Василий Владимирович, кандидат культурологии

Масскультурный концепт народничества

В статье осмысливается масскультурный концепт народничества в конкретных исторических и социальных контекстах, делается попытка его обобщения в сфере культуры, философии, творчества, политической мысли.

Ключевые слова: массовая культура, масскультурный концепт народничества, национальная культура, колониальный китч, малорусский стиль, мироотношение, элитарное культурное лицо, инструмент коммуникативных функций, идеологическая борьба, унитарность народничества, дискурс эпохи, народ, национальность, культура, возрождение.

Vasyl Vovkun, Candidate of Culturology

Masscult Concept of Populism

Ukrainian romanticists, having put the grass-roots language into the foundation of the national and cultural revival and abandoning the legacy of the Baroque, made a fatal mistake. Its consequences can be clearly seen now, namely – they identified traditional folk and national cultures, thus creating masscult concept of populism.

At the turn of the 18th century, as Tamara Hundorova mentions in her book called "Kitsch and Literature. Travesties", popular Ukrainian literature evolved and special kind of kitsch was born, which can now be called colonial. And it is at this time when vernacular acquires features of a subculture that is a sort of burlesque Little-Russian style, which survived until today in the form of the language-mix kitsch. The Little-Russian style is a mass culture product that began to emerge in the late 18th century.

And even earlier – in the 17th century, when puppet-theater drama was well known throughout Ukraine, popularly called Vertep. Therefore, Vertep was probably first to have legitimized mass culture of the Little-Russian style.

At that time, there were prevalent forms of popular culture such as amateur paintings, adventure literature, exotic travels and masquerades.

The Little-Russian style was not unsuccessfully sustained by imperial mechanisms directed against the cultural identity of Ukraine.

Understanding the masscult concept of populism in specific historic and social contexts attempts to summarize in culture, philosophy, art, and in the field of political mindsets.

In light of the first context, unlike the European culture, the Ukrainian culture, as part of imperial, never experienced similar capitalist fervor of the nineteenth century and was based on conservative ideology of the nobility and governors-general, and could not build its own perception of the world.

The second context – the non-canonical subordination of the Ukrainian church to Moscow in the 17th century meant nothing but the establishment of the colonial style in the spiritual sphere, which led to strong assimilation processes and fatal destruction of the authentic nature of the Ukrainian culture's, according to Oksana Palkhovska.

The third historic and social context is in separation of the Ukrainian people relentlessly and tirelessly cultivated by Russia.

The fourth context dimension follows from the third one – the loss by Ukraine of its elitist cultural face.

Finally, the fifth historical context of masscult concept of populism summarizes all the previous – separation of the Ukrainian culture from European, depriving it of communication tools.

Therefore, the masscult concept of populism, as slave culture, assumed certain ideological struggle with the dominant and absorbing culture. This is its inherent positive pattern under colonial existence. On the other hand, populist unitarity, its pathetic element, mythological origin and verve are inseparable from imitation of the national character, provinciality, brute populace and colonial kitsch.

The Ukrainian populism existed beyond the parameters of cultural discourse of the era, but in its own local parameters often bound to issues of self-preservation and identity: nation, nationality, culture and renaissance.

Populism, as an organic philosophy of any society under specific historic and economic conditions, is always on guard of national identity in transition from one historical formation to another. Its mission is exhausted at this point

though. If the masscult concept of populism fails to "grow" into its transition phase, it becomes a destructive factor in the era of mature civilization. This is what actually happened to the Ukrainian populism. After two centuries of imperialist experimentation, its code undergone such complex modifications that its epidemic became a deadly threat to the whole Ukrainian identity in Ukraine itself and worldwide, despite the carved out national independence.

Key words: mass culture, masscult concept of populism, national culture, colonial kitsch, Little-Russian style, perception of the world, elitist cultural face, communication tool, ideological struggle, populist unitary, discourse of the era, people, nationality, culture and renaissance.

УДК 808.5

Гайдукевич Катерина Анатоліївна,
кандидат культурології

ПРЕДМЕТ ТА КЛАСИФІКАЦІЇ РИТОРИКИ У НАУКОВІЙ ДУМЦІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена проблемі виникнення і розвитку риторики як науки і мистецтва. Автор проаналізував концептуальні підходи до розуміння поняття риторики, основоположні розділи класичної риторики та класифікацію видів та жанрів ораторського мистецтва.

Ключові слова: *риторика, ораторське мистецтво, красномовство, логос, етос, пафос, інвенція, диспозиція, елокуція, меморія, акція.*

У сучасну епоху глибоких соціокультурних змін риторика переживає другу молодість і серед суспільних комунікацій посідає одне із чільних місць. Основною тенденцією розвитку сучасної культури у світі є неухильне зростання ролі ідей, що доносяться вербально: слово – письмове й усне – звучить в парламенті, на мітингу, в суді, в інтерв'ю, дискусіях та полеміці [14, 8]. Велику роль в сучасному суспільстві, орієнтованому на цінності демократії, відіграє й власне риторика як мистецтво володіння словом, вміння сформулювати думку, донести до людей її квінтесенцію. За таких умов зростання наукового інтересу до риторики є закономірним, а з'ясування її сутнісних ознак – своєчасним, актуальним завданням. Акумульовані історичним досвідом знання і вміння зі сфери красномовства повинні працювати в сучасному суспільстві, щоб стати невід'ємним компонентом виховання суспільно активної і гуманітарно освіченої особистості.

Аналіз праць, присвячених риториці, виявив використання філософського, педагогічного, історичного, лінгвістичного підходів. Вивчення проблем історії та теорії ораторського слова представлено в працях В. Аннушкіна, Г. Апресяна, Н. Безменової, В. Виноградова, О. Гончарової, Л. Граудіної, Г. Михневича, Є. Ножина, Ю. Рождественського; в області лінгвістики риториці присвячені праці А. Гвоздєва, О. Лаптєва, М. Шапського; педагогічні, психолінгвістичні і психологічні основи розвитку риторичної компетенції висвітлені в працях Л. Виготського, О. Леоньєва, С. Рубінштейна; теоретичним дослідженням і практичною розробкою методів оволодіння ораторським мистецтвом в Україні займались такі вчені, як Н. Голуб, Г. Загадарчук, А. Капська, А. Коваль, Л. Мацько, Г. Сагач та інші.

Мета статті – виявити, проаналізувати і розкрити основні концептуальні підходи, характерні для сучасного розуміння риторики як науки і мистецтва.

Мистецтво публічного спілкування своїми коренями сягає глибинних пластів зародження античної культури Стародавньої Греції і Риму. Зародившись одночасно з філософією, риторика була покликана виховувати у ораторів вміння добирати слова для змістовної, переконливої промови, тоді як філософія навчала пошуку істини [11, 39].

Протягом усієї історії існування риторики видозмінювались її визначення, в різні часи на перший план висувалися різні сторони цієї науки. Дослідниця Н. Безменова пропонує класифікацію трьох існуючих груп дефініцій риторики у відповідності до різних історичних концепцій.

Перша група науковців, яку умовно називають грецькою, трактує риторику як "мистецтво переконання". Платон приписує це визначення Горгію, іноді авторство пов'язують з Ісократом. Так чи інакше, в грецькій античності і в найбільш пізні часи ця дефініція була якщо не єдиною, то центральною у Платона, Аристотеля, Аполлодора й інших філософів і риторів. Ядром officium oratoris є концепція переконання. Промова, що покликана звернути в свою віру слухача, виявляється основним типом тексту, який уособлював собою грецьку риторику.

Друга група дослідників пов'язує риторику в більшій мірі з особливостями римської цивілізації, яка виявилась надзвичайно впливовою і існувала до середніх віків. Найбільш чітка дефініція

© Гайдукевич К. А., 2013

зустрічається у давньоримського оратора і педагога Квінтіліана: риторика – ars bene dicendi – "мистецтво говорити добре". З цього часу риторика розпочинає свій рух у бік підсилення інтересу до літературно-мовної компоненти тексту, що складає тенденцію, негативно розцінену багатьма історіографами у якості основної причини кризи риторики в більш пізні часи.

Третя група вчених репрезентує дефініцію, що характерна для Середньовіччя і початкового періоду Відродження. Риторику трактують як ars ornandi – "мистецтво вищевказаної тенденції, що призвела до остаточного розпаду синкретичності логосу: пізнання (думка) і виприкрашання". Виникнення цього третього "типу" риторики, по суті, є результатом раження (мова) починають своє окреме існування. Риторика випробовує на собі цей процес, хоча початково була покликана закріпити мислиннєво-мовну єдність [4, 14–15].

Загальновідомо, що термін ораторське мистецтво (лат. oratoria) має античне походження. А синонімами до нього є грецьке слово "риторика" (гр. rhetorike) та українське "красномовство". Визначення, які ми знаходимо в енциклопедіях, словниках, підручниках, зазвичай, тлумачаться класично, щоправда потім доповнюють поняття, передаючи дещо оновлене бачення класичного предмету риторики.

Так, у виданні "Російська мова. Енциклопедія" риторика визначається таким чином: риторика (грець. rhetorike – ораторське мистецтво) – 1. Філологічна дисципліна, об'єктом якої є теорія красномовства, ораторське мистецтво, способи побудови виразної промови в усіх галузях мовної діяльності (перш за все в різних жанрах письмової та усної мови); близько дотична з поетикою, стилістикою і культурою мови. 2. Загальна назва трактату, навчального підручника, керівництва і т. ін., що містять теорію красномовства [5, 196–197].

А у "Риторичному словнику" української дослідниці З. Куньч знаходимо два взаємодоповнюючих визначення: 1. Риторика – теорія ораторського мистецтва, наука красномовства; 2. Риторика – наука про закони управління мислиннєво-мовленнєвою діяльністю [18, 308].

Доктор філологічних наук, російський професор Л. Введенська зазначає, що під ораторським мистецтвом слід розуміти перш за все високий ступінь майстерності публічного виступу, майстерне володіння живим словом та якісну характеристику ораторської мови [6, 209].

Подібно сутність ораторського мистецтва тлумачили ще в період Античності. Наприклад, найвідоміший філософ і грецький теоретик красномовства Аристотель, який першим дав наукове обґрунтування ораторському мистецтву, визначав риторику як "здатність знаходити можливі способи переконання відносно кожного даного предмету" [3, 19]. Варто зазначити, що протягом багатьох століть теоретики красномовства дотримувались такого погляду на риторику, лише дещо переробляючи і розвиваючи його.

Російська дослідниця Л. Граудіна відзначає, що красномовство в часи античності сформувалося в особливий жанр літератури, під яким розумілося ораторське мистецтво. Хоча термін красномовство мав більш широке значення: "дар мови, здатність, вміння висловлюватися красиво і переконливо" [8, 3].

Основоположними категоріями давньогрецької риторики стали: логос (творча думка, висловлена іншим людям), етос (моральне право на переконливу, впливову промову), пафос (емоційна сила слова, що здатна вплинути на серця, спонукати людей до дії в ім'я ствердження добра, тлумачення істини) [14, 9].

У зв'язку з тим, що на ранніх етапах свого розвитку риторика позиціонувалась як нормативна дисципліна, згідно з провідними канонами мистецтва промови, вона складалася з п'яти основоположних частин:

1. Інвенція (invenire guid dicas – "винайти, що сказати") – розробка намірів та концепції.
2. Диспозиція (inventa disponere – "розташувати винайдене") – формулювання і оперування основними поняттями.
3. Елокуція (ornare verbis – "прикрасити словом") – словесне оформлення думки, текстотворення.
4. Меморія (memoria – "пам'ять") – запам'ятовування змісту промови.
5. Аакція (aktio – "рух") – рекомендації оратору стосовно його зовнішності, поведінки, інтонаційно-емоційної виразності.

Сутність предмета риторики як наукової дисципліни перейшла від античних мудреців до риторів і філософів пізніших епох. Як стверджує відомий російський дослідник-слов'янист В. Аннушкін: "незважаючи на суттєвий прогрес у розвитку різноманітних форм мови, наукове і педагогічне визначення риторики залишається незмінним: це – наука про мову, предметом якої є правила і рекомендації до побудови і ведення промови" [1, 12].

Період розквіту вітчизняної риторики починається з XVII століття, адже саме з розвитком братського руху на Україні набирає сили і освітянський рух. Особливістю вітчизняних риторик XVII–XVIII століть (А. Білобоцького, І. Конановича-Горбацького, С. Яворницького та ін.) був їх світський характер та гуманістична спрямованість [9, 95].

Своєрідно відповідав на питання про характер риторики невідомий автор у книзі "Сказання про сім вільних мудростей", яку в 1672 році переробив М. Спафарій у "Книгу, вибрану коротко про дев'ять муз та про сім вільних художеств". У ній надається визначення наук, зокрема йдеться про виникнення і сутність риторики. На думку М. Спафарія, слово риторика виникло з грецького "ерю" чи "рео", що визначається як "глаголю і течу". Відповідно риторику він визначає як мистецтво, причому найдавніше, яке вчить прикрашати промову, мета якої – переконувати [12, 110].

Про риторику як мистецтво прикрашання слова, яке наставляє на правильний шлях та корисне життя добрими словами, пише невідомий автор першого підручника з риторики (1628), за яким навчалися в Київській духовній семінарії. У цей час риторику називали по-різному: солодкомовство, красномовство, солодкогласіння, добромовство, благослів'я, хитромовство, що підтверджує сприйняття її як різновиду мистецтва.

Видатний оратор, автор десяти книг, що складають збірку "Про риторичне мистецтво" (1706), Феофан Прокопович уважав риторику "княгинею мистецтв", "царицею душі", яка не має свого предмета, а охоплює всі предмети, котрі людину оточують та можуть бути об'єктом інших видів мистецтв [12, 110].

У російській риторичній науці XIX століття зазвичай підкреслювалося, що краса і виразність мови потрібна для її переконливості. Такого погляду дотримувалися М. Кошанський ("Частная риторика"), М. Сперанський ("Правила високого красномовства"), М. Ломоносов ("Краткое руководство к красноречию").

На думку М. Кошанського, однією з беззаперечних переваг системи навчання риторики в Росії в першій половині XIX століття був виховний аспект, суть якого він сформулював наступним чином: "…мета загальної риторики полягає в тому, щоб розкрити всі здібності розуму, надати йому і моральному почуттю належний напрямок, збудити і підсилити в душі того, хто навчається, любов до всього благородного, великого і прекрасного, і разом з тим навчити виражати свої почуття" [11, 46–47]. Потрібно відзначити, що таке уявлення про мету навчання риториці відповідним чином збігалося з риторичним ідеалом античності.

Ораторське мистецтво ніколи не було однорідним. В залежності від конкретної сфери застосування воно історично підрозділялося на різні види. Ще Аристотель у своєму трактаті "Риторика" класифікував роди слухачів, відповідно до яких природно з'явились три роди риторичних промов: дорадчі, судові і епідейктичні [1, 24–25].

У II половині XIX століття великого розповсюдження набули риторики, присвячені родам і видам красномовства: духовному (А. Шишков), судовому (П. Сергєїч, А. Коні), військовому (Я. Толмачов), академічному (Т. Грановський, В. Ключевський), дипломатичному, торговому. Виокремлювалося до десяти видів приватних риторик, кожна з яких допомагала регулювати мовне спілкування в суспільстві, визначаючи соціально мовну практику і нормативні оцінки [11, 47].

Сучасна наукова та методична література, спираючись на досвід попередніх риторів, також відмічає розмаїття видів ораторської промови і класифікує їх за різними підставами.

Досить повно класифікація сучасного красномовства розглянута в праці Г. Апресяна "Ораторское искусство". Науковець виділяє наступні роди красномовства: соціально-політичне, академічне, судове, соціально-побутове, богословсько-церковне. Автор в кожному роді красномовства виділяє види в залежності від функцій промови.

Щодо запропонованої класифікації Г. Апресян підкреслює: "рід в ораторському мистецтві – це більш-менш сталий розділ красномовства, котрий певною мірою характеризується загальним предметом, його усно-публічним розглядом, оцінкою й особливістю його найближчих цілей. Але найбільш визначальним тут є спосіб і форма монологічної промови. А стосовно виду, який можна було б визначити і як жанр ораторського мистецтва, то він в межах роду є подальшою диференціацією за ще більш конкретними ознаками публічної промови" [2, 83–84].

Більш уточненою, розширеною і доповненою, на нашу думку, є класифікація А. Михневича. До вже зазначених родів красномовства автор додає: дипломатичне, парламентське, торговельне, військове, діалогічне та лекційно-пропагандистське красномовство.

До академічного красномовства дослідник відносить три основні види: власне академічне (в середовищі вчених – наукова доповідь, реферат, огляд), вишівське (лекція, цикл лекцій) і шкільне (розповідь вчителя, шкільна лекція тощо).

На думку А. Михневича, незважаючи на те, що подібна схема розподілу жанрів мистецтва на роди і види неминуче огрублює реальну дійсність, все-таки вона "дає можливість побачити, оглянути все різноманіття живої людської мови, яка використовується не тільки в комунікативній, але й в функції, що впливає" [10, 276].

Російський автор Л. Граудіна виділяє такі роди красномовства: соціально-побутове, академічне і лекційне, дискусійно-полемічне, судове, військове, духовне [9, 16]. Можна помітити, що в цій класифікації відсутнє політичне красномовство. Частково воно згадується в контексті дискусійно-полемічного красномовства – як різновид суперечки.

Отже, поняття "красномовство" та його видова і жанрова класифікації, з одного боку, є відносно усталеними, але з іншого – потребують уточнення та доповнення [7, 17].

У зв'язку з тим, що протягом історії змінювалися типи риторик, видозмінювалося і саме поняття красномовства. На початку XIX століття риторика все більше транспонувалася в площину теорії прози, віддаляючись від аспекту чистої поетики [8, 4]

Російська риторика міцно існувала в теорії словесності до перших десятиліть XX століття. У 20–30 роках риторику як теорію ораторської прози окремі дослідники намагалися реабілітувати, висуваючи припущення про необхідність створити нову соціальну риторику. Так, відомий російський філолог-енциклопедист В. Виноградов у 20-ті роки писав: "В російській філології відроджується інтерес до риторики, його підтримують вимоги суспільного побуту… Причина його виникнення глибше. Вона лежить в принциповому перегляді теорії слова і в зміні загального напрямку лінгвістичних інтересів…" [8, 4].

В умовах відродження риторики сучасні дослідники по-різному визначають предмет риторики та її місце в системі інших дисциплін. На думку сучасних науковців (С. Гурвич, Л. Мацько, Є. Ножин, В. Погорелко, Ю. Рождественський, Г. Сагач, Л. Ткаченко, О. Юніна та ін.), риторика – філософсько-дидактична наука, скерована на формування у людини ефективної мисленнєво-мовленнєвої та комунікативної діяльності [12, 111].

Розглядаючи лінгвістичні основи вивчення риторики, сучасна російська дослідниця Н. Масгутова відмічає тісний зв'язок риторичної науки із загальним мовознавством, яке, досліджуючи закономірності мови, стає науковою базою розвитку теорії і методики викладання риторики. Н. Масгутова доводить, що сучасна риторика безпосередньо пов'язана також і з іншими галузями лінгвістики: з теорією речових актів, стилістикою, лінгвістикою тексту, комунікативною стилістикою тексту, культурою мови, паралінгвістикою, з комунікативно лінгвістикою, теорією комунікації [11].

Незважаючи на те, що в останні десятиліття актуалізувалися багатоманітні лінгвістичні науки, кожна з них вивчає лише одну з граней мовної особистості. У цьому українська вчена і ритор Г. Сагач вбачає суперечність, розв'язання якої передбачає появу цілісного підходу до розвитку мовної особистості. І роль синтезатора, на думку Г. Сагач, покликана відіграти риторика з притаманним їй ідеомовленнєвим циклом [17, 51–52]. А своєрідність риторичної науки дослідниця вбачає в її комплексності, універсалізмі, системності та в безпосередньому стосунку до категорії моральності [17, 56–63].

Л. Мацько дає таке визначення: "риторика – це наука лінгвістична, тобто мовознавча, більше того – живомовна, наука успіху" [13, 6–7]. І відмічає, що предмет риторики формувався у вертикальному та горизонтальному вимірах. Вертикальний вимір характеризується вивченням й описом риторичної діяльності від задуму до тексту, а горизонтальний уособлюється трьома основними родами промов – судовими, дорадчими та епідейктичими [13, 8].

Варто зазначити, що специфіка риторики як навчальної дисципліни визначається її інтегральним положенням в циклі гуманітарних дисциплін, що спираються на мовно-мисленнєву діяльність, словесність в найширшому розумінні.

Суттєво поглиблює розуміння риторики російський професор Ю. Рождественський. Більшість сучасних авторів, як і раніше, дискутують про мову риторики: переконливу, доцільну, ефективну, – і звично обмежують її предмет усною публічною промовою. Ю. Рождественський, не заперечуючи класичних визначень, неодноразово підкреслював, що не достатньо розуміти риторику лише як "вчення про елегантну промову", для нього вона – "мистецтво керування суспільними процесами". Відповідно, за дослідником, риторика пов'язується сьогодні з усіма видами словесності, а не лише з ораторською промовою, як це було в період античності, а самий розвиток передбачає не лише удосконалення мови особистості, але розвиток мови в суспільстві, яке є "запорукою успіху і благоденства суспільства" [16, 10].

У монографії "Античне красномовство як дискурсивний феномен культури" українська дослідниця О. Гончарова, уточнюючи категоріальний апарат риторики, визначає, що термін "риторика" нині вживається в декількох значеннях: 1) як синонім ораторського мистецтва; 2) як теорія красномовства або наука красномовства; 3) як навчальний предмет; 4) як зовнішня краса промови, пишномовність, мовна ефектність. Автор зазначає: "риторику доцільно розуміти передусім як теорію публічного мовлення і як навчальну дисципліну. Розуміння риторики як теорії красномовства дає

можливість виділити красномовство в окремий предмет і репрезентувати його як сукупність дискурсивних практик, а риторику – як теоретичний дискурс цих практик" [7, 13–14].

"Генератором" воскресіння риторики в 60-ті роки минулого століття слугували передовсім лінгвосеміотичні ідеї, а наступний, ренесансний, період історичного розвитку риторики, на думку дослідника Ю. Тимошенка, утверджуючи ім'я неориторики чи загальної риторики (rhetorigue general), посутньо змінив саме уявлення про давню філологічну науку. Відтепер терміном "риторика" почали окреслювати "правила побудови мовлення на надфразному рівні, закони поетичної семантики, типи непрямих (переносних) значень (риторичних фігур) і поетику тексту (структуру відношень внутрітекстових елементів), включаючи аналіз соціального функціонування текстів як цілісних знаків" [19, 3].

Сучасна риторика в більшості ґрунтується на досягненнях інших наук XX століття: мовознавства, теорії мови (Ф. Де Соссюр), психології мови (Ж. Піаже, В. Штерн, Л. Виготський), психології особистості, психолінгвістики (М. Жінкін, Д. Грін, А. Леонтьєв), соціолінгвістики, теорії комунікації, теорії інформації і т. д. (Н. Масгутова). Формування неориторики пов'язано з іменами Х. Перельмана, Ж. Женетта, Р. Барта, П. Гіро. Значний внесок в теорію сучасної риторики зробили російські вчені С. Аверінцев, Н. Безменова, А. Волков [11, 13].

Неориторика, інтегруючи різні дисципліни (лінгвістику, філософію мови, поетику, психологію, культурологію), не розчиняється в них, а має своє дослідницьке поле, яке включає в себе і загальну теорію символу, і теорію тексту, і смислотвірну знакову діяльність.

Головним об'єктом неориторики як міждисциплінарного наукового напряму є дискурсивні практики; центральною проблемою – сигніфікація, яка розглядається "в широкому семіотичному контексті, що охоплює як власне лінгвістичні, так й інфра- та екстралінгвістичні параметри комунікації, пов'язані з відношенням мови, мислення й культури" [19, 4].

У теорії риторики останнім часом усе очевидніше звучить думка про те, що риторика має формувати свій предмет, основуючись на соціології, особливо, психології. Як вважає М. Біллінг, недоліком багатьох концепцій мовленнєвої діяльності є вимога логічної домінанти, що практично усуває необхідність риторичної аргументації. Багато теоретиків погоджуються з думкою, що неориторику слід відкоригувати з позиції сучасних умов мовленнєвої комунікації. А. Лунсфорд та Л. Ід пропонують схему відмінностей риторик [15, 67] (автори, очевидно, під комунікацією мають на увазі інформацію, – К. Г.).

Схема відмінностей риторик

Класична риторика	Сучасна риторика
Людина – істота раціональна, що живе в гармонійному суспільстві. Головне в людині – розум.	Людина – суб'єкт символоутворюючої діяльності, людське суспільство фрагментарне. Головне в людині – емоції.
Стосунки між ритором і аудиторією антагоністичні. Комунікація – однонаціlена	Стосунки між ритором і аудиторією кооперативні. Комунікація – двостороння.
Мета – переконання.	Мета – комунікація.

Отже, сьогодні риторику можна розглядати як науку про умови, форми і ефективність вербальної комунікації та управління мисленнєво-мовленнєвою діяльністю особистості.

Риторика постає як комплексна, інтегруюча наука, теорія і практика якої опирається на досягнення різних галузей знань (насамперед філософії, педагогіки, психології, лінгвістики, етики, політики) і водночас укріплює міждисциплінарні зв'язки. Постійно розширюється сфера застосування накопичених історичним досвідом риторики правил, значень, прийомів мовлення у найрізноманітніших комунікативних ситуаціях, що посилює роль та відкриває перспективи розвитку риторики в сучасній гуманітарній освіті.

Використані джерела:

1. Аннушкин В. И. Первая русская "риторика" / Владимир Иванович Аннушкин. – М. : Знание, 1989. – 64 с.
2. Апресян Г. З. Ораторское искусство / Г. З. Апресян. – М. : МГУ, 1978. – 280 с.
3. Аристотель. Риторика / Аристотель // Античные риторики / [под. ред. А. А. Тахо-Годи]. – М. : Изд-во Мос. ун-та, 1978. —С. 15–164.
4. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики / Наталья Александровна Безменова. – М. : Наука, 1991. – 215 с.

5. Введенская Л. А. Риторика и культура речи / Л. А. Введенская, Л. Г. Павлова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2003. – 544 с.

6. Введенская Л. А. Культура и искусство речи: Современная риторика : учеб. для высш. и сред. учеб. заведений / Л. А. Введенская, Л. Г. Павлова. – Ростов-н-Дону : Феникс, 1995. – 572 с.

7. Гончарова О. М. Античне красномовство як дискурсивний феномен культури : монографія / Олена Миколаївна Гончарова. – К. : НАКККіМ, 2011. – 272 с.

8. Граудина Л. К. Теория и практика русского красноречия / Л. К. Граудина, Г. И. Миськевич – М. : Наука, 1989. – 256 с.

9. Залюбівська О. Б. Спроба аналізу та узагальнення теоретичних положень про риторику [Електронний ресурс] / О. Б. Залюбівська. – Режим доступу : dev.visnyk.edu.ua/ 2004/2/pdf/04zobppr.pdf

10. Лекционная пропаганда: вопросы теории, организации и методики : учеб.-метод. пособие / [И. И. Бражник ; под ред. Б. И. Королева]. – К. : Вища школа, 1989. – 374 с.

11. Масгутова Н. Г. Методическая система обучения основам риторики студентов нефилологических специальностей вузов : дис. на соискание учен. степ. канд. пед. наук : спец. 13.00.02 "Теория и методика обучения и воспитания (русский язык)" / Наталья Григорьевна Масгутова ; Московский педагогический государственный университет. – М., 2003. – 187 с.

12. Мацюк З. О. Риторика – наука чи мистецтво? / З. О. Мацюк // Сучасна педагогічна риторика: теорія, практика, міжпредметні зв'язки : зб. наук. праць за мат. наук. семінару / відп. ред. : Т. А. Космеда ; Львівський держ. ун-т внутр. справ . – Львів : ПАІС, 2007. – 267 с. – С. 109–120.

13. Мацько Л. І. Риторика : навч. посібник / Л. І. Мацько, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 311 с.

14. Муштук О. З. Основы общей риторики : учеб.-метод. комплекс / О. З. Муштук. – М. : Изд. центр ЕАОИ, 2008. – 256 с.

15. Овчиннікова А. П. Риторика як засіб мовного дискурсу / А. П. Овчиннікова // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. праць. – Мелітополь, 2002. – Вип. 11. – С. 31–40.

16. Рождественский Ю. В. Принципы современной риторики / Ю. В. Рождественский ; под ред. В. И. Аннушкина. – 3-е изд. испр. – М. : Флинта: Наука, 2003. – 176 с.

17. Сагач Г. М. Золотослів : навч. посібник з риторики для серед. і вищих навч. закладів України / Г. М. Сагач. – К. : Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, 1998 – . – Ч. 1. – [S. l.] : [б.в.], 1998. – 253 с.

18. Сидельников В. Что есть современная риторика? / В. Сидельников // Функціонально-комунікативні аспекти граматики і тексту : зб. наук. пр. / Донецький національний ун-т ; ред. кол. І. Р. Вихованець [та ін.]. – Донецьк : ДонНУ, 2004. – 346 с.

19. Тимошенко Ю. Риторика і культура / Ю. Тимошенко // Вісник Черкаського університету. Серія "Філологічні науки". – Черкаси, 2002. – Вип. 31. – С. 3–17.

Гайдукевич Екатерина Анатольевна, кандидат культурологии

Предмет и классификации риторики в научной мысли последней четверти XX – начала XXI столетия

Статья посвящена проблеме возникновения и развития риторики как науки и искусства. Автор проанализировал концептуальные подходы к пониманию понятия риторики, основоположные разделы классической риторики и классификацию видов и жанров ораторского искусства.

Ключевые слова: риторика, ораторское искусство, красноречие, логос, этос, пафос, инвенция, диспозиция, элокуция, мемория, акция.

Katerina Gaidukevych, Candidate of Culturology

The Subject Matter and Classifications of Rhetoric in Science of the Last Quarter of 20th – Beginning of the 21st Century

The article is dedicated to the problem of historical development of rhetoric as science and art; its transformations in contemporary world were investigated. By analyzing conceptual approaches to the notion of rhetoric in multiple studies of different periods in history, reveal the core peculiarities of contemporary development of given cultural phenomenon.

It is empathized that in the period of profound sociocultural changes, rhetoric is revirescent and takes place in a front rank among social communications. The significance of verbal methods of influence to the different auditory is heating up in a contemporary world; consequently the role of ideas which are delivered with the help of developed mass media takes on a dimension. Under these circumstances rhetoric gets into the focus interest of different subject areas that is why the conceptual definition and characterization of its peculiarities at the turn of 20th–21st centuries is of a high priority of the cultural studies.

Different approaches to the rhetoric studies are considered in the article (from the point of philosophy, pedagogics, cultural history, psychology, psycholinguistics and linguistics, study of language), which confirm the necessity to conceive it severalfold, in correlation of theoretical and practical content. It is registered that in every historical period, rhetoric obtained many adequate characteristics, which met the requirements of society, while the researchers comprehend the aspects of subject matter of rhetoric, in accordance to the requirements of their period.

It was ascertained, that the art of public speaking was getting its value gradually. Originated together with philosophy in Ancient Greece, it became an embodiment of the highest achievements Greco-Roman culture and played an important role in the development of education and science of European Middle Ages. During the time of rhetoric's

existence, its definitions differentiated, in correspondence of those dominating meanings, which were put in one or another area of this science. There is a range of indicative interpretations and spheres of rhetoric's usage in Ukrainian culture. Thus, the unknown author of the first manual (1628) whereby students have learnt in Kyiv ecclesiastical seminary, qualify it as the art of decorating words, which guides with good words to a right way and helpful life. Rhetoric was referred to as 'sweet speech', 'beautiful speech', 'eloquence', 'crafty speech', 'blessing speech' which confirms its perception as the variety of art. In a second part 19th century there was a wide expansion of rhetoric's areas which belonged to branch types of it: spiritual, jural, military, academic, diplomatic, and trading. As far as 10 types of private rhetorics were separated; each of them helped to regulate verbal communication, social language practice and normative evaluations in certain spheres of society. Grounded on the experience of previous rhetorics, contemporary science and methodic literature continues differentiation and classification of different oral art types.

The author emphasizes, that today rhetoric becomes an inherent component and a factor of effective communication and shall be regarded not only as the knowledge about conditions, forms, and laws of ruling intellectual speech activity, but first, as integrating science, the theory of which relies upon achievements of a complex of liberal arts, and the practice – upon the specification of a given culture branch.

It is registered, that contemporary researchers (beginning from the second part of the 20th century) under the reappearance of rhetoric call the subject matter of it in a new way, the same as its place and role in a system of other disciplines. Thus, rhetoric is determined as philosopho-didactive science, directed on a person's formation of effective conversation and communicative activity. More and more obvious sounds the idea that rhetoric has to form its own subject matter, first of all grounded on the newest psychology and sociology data, which provide the ability to form rhetoric reasoning, and step away from logic dominant conception of communication practice.

The author claims, that many theoreticians see the neorhetoric, as a science, which needs updates from the position of contemporary conditions of communication activity. Indeed, neorhetoric by integrating different disciplines (linguistics, semiotics, language philosophy, poetics, and psychology) doesn't dissolve among them, but creates its own scientific field, which includes both: the common theory of symbol, the theory of text, and forming the meaning of sign activity.

Rhetoric is registered to fairly take place among the system of contemporary humane knowledge, and meets all the necessary requirements as for its determination as a science and art used widely in the most manifold situations of lingual communication.

The author claims, that today rhetorics remains as a complex science, theory and practice of which relies upon different knowledge branches achievements, whilst strengthen the inter-discipline relations; it opens real perspectives of its development, in the first instance, in contemporary humane education by constant expanding the sphere of collected by historical experience rools, meanings and speech techniques.

Key words: rhetoric, oratory, eloquence, logos, ethos, pathos, invention, dysprosium, elocution, memoria, action.

УДК 808.5

Гончарова Олена Миколаївна,
доктор культурології

ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС РИТОРИКИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

Стаття присвячена аналізу політичного дискурсу риторики, її історичному та культурному контексту. Досліджено політичне красномовство Давнього Риму як інституалізованої дискурсивної практики. На основі ораторських промов Марка Туллія Цицерона визначено стратегії та прийоми давньоримського політичного красномовства часів Республіки. Обгрунтовано тезу про те, що інвектива як елемент стратегії реіфікації є феноменом політичного красномовства у Давньому Римі.

Ключові слова: *риторика, антична риторика, політичний дискурс, політичне красномовство, інвектива, Цицерон.*

Питання політичного дискурсу риторики в обширах сучасного суспільного, культурного і політичного розвитку, суспільних комунікацій посідає одне із чільних місць. За таких умов зростання наукового інтересу до малодослідженого політичного дискурсу риторики є своєчасним, нагальним науковим завданням. Цей суспільний інтерес знайшов своє висвітлення у наукових дослідженнях, монографіях, дисертаціях, статтях, а також підручниках і навчальних посібниках з риторики, філології, політичної семантики, журналістики, спічрайтингу, реклами, паблік рилейшнз.

Мета публічних виступів громадських, політичних діячів – переконання та соціально-політичний вплив, функція – передання певної інформації та здійснення емоційно-психологічного впливу на аудиторію, спонукання її до конкретних дій. Політична риторика стає складовою мистецтва управління суспільством, а власне ораторська промова – персоніфікованим видом масового впливу.

© Гончарова О. М., 2013

У сучасному політичному дискурсі риторики функціонують прийоми та стратегії античної риторики, вивчення яких за допомогою дискурсивного аналізу, здатного допомогти експлікувати "глибинну" інформацію, що міститься в текстах промов античності, становить мету нашої статті.

У сучасній науці існує багато визначень поняття дискурсу: особливе використання мови для вираження особливої ментальності (Ю. С. Степанов), співвідношення з ментальним світом (М. Н. Кожина), комунікативною сферою (В. Є. Чернявська), концептом (В. З. Дем'янков), соціально й історично визначеною суспільною практикою (У. Маас), соціальними ролями учасників комунікації (А. Мак Хоул), соціальним простором (О. І. Шейгал).

Дискурс задає ті семіотичні характеристики мовлення, які допомагають формувати тексти. Англійські дослідники Р. Ходж і Г. Кресс розглядають текст і дискурс як такі, що доповнюють одне одного, акцентуючи при цьому або соціальний, або мовний рівень. Голландський дослідник Т. ван Дейк розглядає дискурс як складне комунікативне явище, що включає соціальний контекст, інформацію про учасників комунікації, знання процесу виробництва й сприйняття текстів [6, 75]. Дискурс є не лише лінгвістичною структурою, а передусім, соціолінгвістичною. Особливістю політичного дискурсу є те, що він функціонально спрямований на майбутній контекст [6, 90]. Російський науковець О. М. Паршина розуміє під політичним дискурсом "мовну діяльність політичних суб'єктів в сфері інституціональної комунікації" і відмічає, що комунікативними особливостями політичного дискурсу є "інституціональність, конвенціональність і публічність (офіційність)" [5, 13].

Теоретична риторика античності, принаймні до еллініcтичної доби, не виділяла політичне красномовство як окремий вид, хоча фактично воно існувало. Термінологічно політичне красномовство оформлюється через поняття політичних промов, що зустрічається, наприклад, в "Риториці" Аристотеля. Як стале словосполучення воно зустрічається вже за часів давньогрецького еллінізму (Діонісій Галікарнаський) і поширюється за часів еллінізму давньоримського (Цицерон). Фактично політичне красномовство "виростає" з так званих дорадчих промов (за класифікацією Аристотеля), тобто промов, які проголошувалися у народному зібранні.

За часів Давнього Риму ораторські промови в стінах сенату як основної політичної інституції фактично стали завершальним етапом інституалізації політичного красномовства, відображенням чого була остаточна термінологічна визначеність цієї дискурсивної практики. Політичне красномовство Давнього Риму виходило з того, що, "по-перше: змінився естетичний ідеал красномовства, тому політична промова прагне передусім переконати слухача..." [2, 13]. І, по-друге, в політичному красномовстві "зміст і побудова промови цілком виходять з неповторної конкретної обстановки..." [2, 14]. Слово стало головним політичним інструментом, ключем впливу у державі, засобом управління і володарювання іншими.

Утім, переконання слухача поступово змінилось механізмом маніпулятивного впливу політичного дискурсу риторики, що є його інваріантною ознакою: якщо в давньогрецькому ораторському мистецтві з подібною метою використовувалися передусім логічні виверти, а оратор звертався до аргументативного дискурсу, тобто основним рівнем маніпулятивного впливу був раціонально-логічний, то за часів еллінізму у цьому плані зростло значення емоційно-афективного рівня: оратори намагалися максимально експлуатувати емоції та почуття слухачів для досягнення свої мети.

Свого апогею політичне шоу античності досягло у виступах давньоримського оратора Марка Туллія Цицерона, який перетворив ораторську промову на справжній витвір ороакустичного мистецтва. У своєму відомому трактаті "Про оратора" Цицерон створив образ судово-політичного оратора. Разом з судовими промовами він виділив як окремий вид виступи в сенаті. Саме цей аспект діяльності оратора перетворює його на політика, адже "політичний діяч, позбавлений красномовства, таким не є" [11, 128].

На думку Цицерона, оратор повинен турбуватися про три речі: що сказати, де сказати і як сказати [12, 339]. Що сказати – це "ніби як душа в тілі; але це турбота скоріше здорового глузду, ніж красномовства... оратор повинен знати, звідки взяти підстави і доводи. Про що б не говорилося в судовій або політичній промові, з'ясувати належить, по-перше, чи мав місце вчинок, по-друге, як його визначити (кваліфікувати, – О. Г.), і, по-третє, як його оцінити. Перше питання вирішується доказами (доведеннями). Друге – визначеннями, третє – поняттями про правоту чи неправоту..." [12, 340].

Найбільш повно теоретичні аспекти риторики викладені Цицероном у присвяченому Марку Юнію Бруту трактаті "Оратор", де він дає визначення трьох видів (стилів) красномовства: простого, середнього і високого. Простий або аттичний стиль відрізняється влучністю, яка "зі сторони здається легкою для наслідування, але... виявляється на рідкість складною. … Відсутність великих сил замінюється... добрим здоров'ям", – так образно характеризує цей стиль Цицерон [12, 346].

Політичні промови Цицерона побудовані згідно з загальною схемою, подібною до судових промов, у них особливо сильною є розповідна частина: 1) оповідь (narratio); 2) тлумачення фактів, підкріплене доказами (probatio); 3) спростування доказів обвинувача (refutatio). Крім того, додатко-

вими частинами вважався вступ (exordium), окреслення головної теми, якій буде присвячена промова (propositio), план промови за її розділами (partitio) і висновок (peroratio) [3, 381]. Аргументація на користь того чи іншого політичного заходу, спростування доказів опонентів здійснюється менш систематично, проте майстерно. Наприклад, у промові проти земельних законів Рулла і у промові про закон Манілія Цицерон грає на прагненні сенаторів до наживи та їхньому небажанні поступитися своїм майном та привілеями [3, 382].

Особливою прикрасою політичних промов Цицерона є художні характеристики зацікавлених осіб. Так у "Промові на захист Луція Ліцинія Мурени" він зображає та захищає "обраного консула, виходячи з того, що протягом усього його життя не можна помітити ані омани з його боку, ані пожадливості, ані віроломства, ані жорстокості, ані жодного брутального слова" [14, 336]. Цицерон змальовує живі портрети політичних діячів свого часу, навіть тих, кого вважає ворогами вітчизни та республіканського устрою. Можна переконатися у цьому, прочитавши характеристику Цезаря у промові "Друга філіппіка проти Марка Антонія": "Він відрізнявся обдарованістю, розумом, пам'яттю, освітою, наполегливістю, вмінням обдумувати свої плани, завзятістю… він з великою працею, ціною численних небезпек здійснив те, що надумав… Він прихилив на свій бік недосвідчений натовп; своїх прибічників він прив'язав до себе нагородами, супротивників – подобою милосердя… привчив вільних громадян до рабства" [9, 319].

У його промовах містяться численні епітети, образні висловлювання, уособлення, метафори, риторичні запитання. Цицерон майстерно використовує різні "фігури мовлення": інверсію, повтори, фігури хіазму та клімаксу, антитези, анафори, епіфори, співзвучність закінчень, а також оксюморон. Так у "Першій промові проти Луція Сергія Катіліни" Цицерон, застосовуючи оксюморон, пише: "Але коли йдеться про тебе, Катіліна, то сенатори, залишаючись байдужими, схвалюють; слухаючи, приймають рішення; зберігаючи мовчання, гучно говорять…" [13, 298].

Розглянемо зразки давньоримського політичного красномовства часів Республіки на матеріалі промови Марка Туллія Цицерона. Візьмемо для аналізу "Промову в сенаті після повернення з вигнання". Сюжет промови складає епізод політичної боротьби у Давньому Римі. Після страти бунтівника Катіліни для Цицерона, який ініціював покарання, склалася небезпечна для його життя ситуація. А закон про вигнання Цицерона, який був проведений Публієм Клодієм у сенаті, узагалі забороняв надавати ораторові гостинність і притулок. Будинок Цицерона у Римі та його маєтки були зруйновані. Проте через півтора року було прийнято Корнеліїв-Цецилііїв закон про повернення оратора з вигнання. Цицерон проголосив подячну промову у сенаті, за два дні потому виступив із нею перед народом на форумі.

У промові Цицерону необхідно було вирішити декілька завдань: показати, що Публій Клодій є не особистим ворогом оратора, а ворогом усього римського народу, отже, розширити проблемне поле, залучивши до нього слухачів і вирішити завдання акціональної функції. Для цього він застосовує стратегії реіфікації (створення Клодію образу ворога) і амальгамування (ототожнення оратора із збірною спільнотою "ми – римський народ").

Цицерон використовує стратегію амальгамування (приєднання Цицерона до спільноти сенаторів), за допомогою якої намагається вплинути на свідомість слухачів, у даному випадку, сенаторів, від яких у Римі залежить прийняття рішень: "Раніше ми, за їхньою милістю, володіли кожним з цих благ нарізно; нині ми за вашим посередництвом повернули собі все це у сукупності"; "Ви нам повернули наш високий стан, належність до стану, майно, нашу велику державу, …ви нам повернули нас самих" [15, 43]. Після цього йде протиставлення: "ви" – "ви постановили одягнути траурний одяг, …те саме зробили всі чесні люди"; "він", тобто Публій Клодій, "зробив те, що не чинив жоден тиран: …відкрито оплакувати нещастя держави своїм едиктом він заборонив" (тут і далі курсив наш, – О. Г.) [15, 47].

Далі Цицерон продовжує застосовувати стратегію реіфікації, що "це були не консули, а покупці провінцій і продавці вашої гідності", він (Публій Клодій, – О. Г.) після прийняття закону про війну з піратами "через свою бідність і підлість, сам, звичайно, пішов би у пірати і цим, вірно, спричинив менший збиток державі, ніж те, що він безчесний ворог і грабіжник, знаходився усередині стін Риму" [13, 46], "знущався над вашим трауром і над скорботою найвдячнішої держави", "не народний трибун привів консула, а розбійник – архіпірата… Осоловілий від пияцтва, від непросипної розпусти…" (курсив наш, – О. Г.) [15, 47].

Стратегія самопрезентації дозволяє ораторові ототожнювати себе з державою, згадуючи про власні здобутки: "ви жодного разу не намагались пов'язати мій порятунок із загальним благополуччям, <…> благополуччя римського народу пов'язано з моїм благополуччям, <…> ви у переконливих і довгих промовах визнали в той день, що держава врятована моїми рішеннями…" [15, 44, 51–52].

Багата лексика і синоніміка промов, їх звуковий бік, художня довершеність особливо яскраво проявились у вербальній естетизації політичного дискурсу риторики Цицерона. Проте, як відмічає М. Грабар-Пассек, у промовах, виголошених після вигнання, Цицерон все частіше застосовує багато-

слівні риторичні тиради і надмірне самовихваляння [3, 385]. У "Промові в сенаті після повернення з вигнання" він використовує такі "фігури мовлення", як:

– інверсія (в даному випадку перенесення іменника на кінець речення): "…держава буде у більшій небезпеці, якщо, після того як оживуть вороги та вбивці держави, не повернусь я" [15, 44];

– звертання: "батьки-сенатори" [15, 43];

– повтори важливих слів: "За мене римський народ не благали юні сини, …не благала юрба близьких; не звертались до римського народу з благанням, …сльозами і щоденними благаннями збудив у людях бажання знову бачити мене…" [15, 55];

– риторичні запитання: "І насправді, чи настане коли-небудь час, коли зможе вмерти пам'ять і поголос про милості, виявлені мені вами?" [15, 43–44];

– антитеза: "але якщо насилля перешкоджає правосуддю чи його знищує, то нахабство потрібно перемагати доблестю, лютість – хоробрістю, зарозумілість – розсудливістю, зграї – військами, силу – силою" [15, 49];

– анафора: "Але якщо дорожчими за все мають для нас бути батьки, які дали нам життя, родове майно, свободу, громадянські права; дорожчими за все – безсмертні боги, чиєю милістю ми зберегли все це і надбали багато іншого; дорожчим за все – римський народ…" [15, 43]. "Разом зі мною відсутні були закони, разом зі мною – постійні суди, разом зі мною – права посадових осіб, разом зі мною – авторитет сенату, разом зі мною – свобода…" [15, 54];

– метонімія: "…тому що мене покликав римський народ, благала держава, ледь не на своїх руках принесла вся Італія…" [15, 56].

Цицерон застосовує у "Промові в сенаті після повернення з вигнання" епітети: "вроджена великодушність і справжнє благородство", "уславлений і найчесніший муж" [15, 51]; синонімічний ряд: "…форум ми бачили німим, Курію – позбавленою мови, державу – мовчазною і зломленою" [15, 45], "він від смерті повернув мене до життя, від розпачу – до надії, від загибелі – на шлях порятунку" [15, 51].

Особливу увагу приділяє він ораторам і громадський діячам, підкреслюючи, що у деяких з них немає "ані знання законів, ані вміння говорити, ані досвіду у військовій справі, ані бажання пізнати людей, ані щедрості" [15, 47].

Достатньо гостро висловлюється Цицерон на адресу повинного у його вигнанні та заволодівшого його майном і маєтком оратора Публія Клодія. Інвективи, що викривають гомосексуальні стосунки останнього, звучать у сенаті.: "..один з них (консул Публій Клодій, – О. Г.) у присутності багатьох осіб вимагав у мене, аби я йому повернув Катіліну, чиїм коханцем він був". І далі продовжує: "чого можна очікувати від людини, чия юність, на очах усіх, була доступна кожному розпускнику, …задовольняв свою пристрасть до розкошів звідництвом у своєму власному будинку". Цицерон навіть називає Катіліну і "цього завитого розпусника" "подружжям" [15, 46].

Використовуючи інвективу в іншій промові на адресу Гая Саллюстія Кріспа, Цицерон не шкодує образливих слів, що, очевидно, повинно було замінити раціонально-логічний аргументативний дискурс і виконати роль доказів на його користь: "Тому-то він (Гай Саллюстій Крісп, – О. Г.) і прагне лише того, аби як свиня качатися у бруді з ким йому доведеться. Проте він глибоко помиляється, адже бруд життя не змивають безсоромністю язика…" [10, 142].

Політичне красномовство Давнього Риму було брутальнішим, адже такого жанру ораторського мистецтва, як інвектива, давні греки не знали. До того, як перетворитися на окремий жанр публічного красномовства, інвектива існувала як феномен переважно в контексті політичних промов. Це, на наш погляд, пояснюється перш за все тим, що інвектива є елементом стратегії реіфікації (конструювання образа ворога) на кшталт того, як у тваринному світі демонстрування агресії слугує залякуванню супротивника й інколи її буває достатньо для перемоги.

Красномовство у Римі стає засобом зробити кар'єру і засобом заробітку. Тому, очевидно, в ораторському мистецтві істина мало кого цікавила, це було лише вербальним засобом володарювання. Вихолощувався зміст понять, що позначали суспільні цінності, у тому числі моральні або морально релевантні: чесність, справедливість, доброчесність. Аргументи замінювались афективами, логіка – психологією. Політичне красномовство виступало засобом в міжособистісній боротьбі, в підґрунті якої часто лежав суто економічний, майновий інтерес.

Це надавало змаганням ораторів таку рису, як антагоністичність (на відміну від грецької агоністичності), непримиренність, адже часто наслідком програшу могло стати життя оратора або того суб'єкту, проти якого (або за якого) він виступав. Для цього потрібно було не тільки раціонально-логічне, але й емоційно-афективне забезпечення промов. Тому зростаєло значення екстралінгвістичних складових риторики: тембру, висоти голосу, ритму промови, жестикуляції, що значно зближувало професію оратора із акторською. Але останнє є лише удаванням, імітацією, тому й ораторська

майстерність Давнього Риму, з одного боку, наблизилась до високого мистецького рівня, з іншого – характеризувалась зростанням маніпулятивного характеру політичного красномовства.

Зміни культурних потреб у Давньому Римі – економічних, політичних, соціальних та інших – призвели до змін внутрішніх зв'язків елементів, структури риторики, що зрештою обумовило наявність і реалізацію нею таких функцій, як політична, правова, естетична, методико-педагогічна, рекреативна (гедоністична).

Сучасна риторична практика, розвиток політичного дискурсу риторики в Україні й інших країнах пострадянського простору відродила науковий інтерес до стратегій та прийомів впливу промови оратора, політика, громадського діяча. В останні роки здійснено наукові дослідження функцій впливу мови в політичній комунікації, які реалізуються за допомогою різних мовних стратегій. Так, О. І. Шейгал виділяє декілька стратегій: вуалювання, затушовування небажаної інформації (дозволяє зробити менш очевидними неприємні факти); містифікація (приховування істини, свідоме введення в оману); анонімність (деперсоналізація) як прийом зняття відповідальності [17]. Виділяють також стратегії: реіфікації (конструювання образа ворога), делегітимізації (руйнування образу опонента), амальгамування ("ми"-дискурс) [5, 20].

У межах політичного дискурсу у якості аргументації можливе звернення до доводів на трьох різних рівнях: логосу, пафосу, етосу.

На думку Г. Г. Хазагерова, логічні докази в політичній риториці в основному зводяться до таких видів, як дедукція, індукція та міркування з дефініцією. На рівні пафосу (буквально – пристрастей) відбувається апелювання до почуттів людини. Традиційно доводи до пафосу розподіляють на погрози та обіцянки. Суть погрози у тому, що оратор демонструє, які неприємні наслідки відбудуться через те чи інше рішення. Обіцянка, навпаки, пов'язується з істотним покращенням у зв'язку з прийняттям певного рішення. Доводи до етосу (буквально – звичаю) прийнято розподіляти на доводи до співпереживання та доводи заперечення. Варто підкреслити, що підґрунтям для них є вже не індивідуальний досвід, як для доводів до пафосу, а досвід колективний (людей одного етносу, соціальної групи, однієї віри). Доводи до співпереживання передбачають колективне визнання певних позицій, а доводи заперечення – їхнє колективне несприйняття та відторгнення. В останньому випадку доказ ведеться від супротивного [7, 69–70].

П. Бурдьє пише про прямий взаємозв'язок сили і слова. На його думку, "будь-яке використання сили супроводжується дискурсом, спрямованим на легітимізацію сили того, хто її застосовує". Інтерес політика полягає у тому, аби не втратити обличчя, не втратити виборчого округа, примусити замовчати суперника, отримати гору над ворожою течією, отримати та втримати посаду голови тощо".

У зв'язку з цим І. Урбанавічене зауважує, що аудиторія, як правило, не здатна відділити слово від дії, оскільки це потребує істотних інтелектуальних та часових витрат. Тому смисл, який передається, не піддається сумнівам і критичному аналізові й сприймається як даність, як дія, подія, яка відбулася. Хоча те, що оратор має на увазі, і те, що він говорить, дуже часто не співпадає [7, 25–26].

Політичний дискурс, як і інші типи інституціонального дискурсу, здійснюється в суспільних інститутах. До важливих соціальних інститутів відносяться політичні інститути (парламент, уряд), які забезпечують встановлення та підтримку влади. Як вважає О. І. Шейгал, у інституціональному дискурсі беруть участь дві сторони: представники інститутів (наприклад, юристи, лікарі, педагоги, священики, адміністратори) та клієнти (люди, які потребують їхніх послуг). Тут можливі наступні варіанти комунікації: інститут – інститут, представник інституту – представник інституту, інститут – громадяни, інститут – громадянин, представник інституту – громадяни, представник інституту – громадянин [17, 45].

Суспільна практика красномовства стала настільки поширеною, що це спонукало до відродження давньогрецької професії "логографів", або "спічрайтерів" (сучасна назва), які складають промови для політичних діячів. Нині навчання риториці, спічрайтингу стало престижним у багатьох навчальних закладах. Відомий американський викладач ораторського мистецтва Дж. Бонне радить студентам – майбутнім фахівцям спічрайтерам вивчати історичні зразки промов; тренувати пам'ять; при написанні власних текстів використовувати емоційні чинники сприйняття; володіти прийомами збудження та послаблення емоцій аудиторії, сукупністю емоційних засобів логічного переконання завдяки психології (формальна логіка вважається застарілою, очевидно, через критерії істинності змісту промови); застосовувати ефективну методику впливу на обрану аудиторію за допомогою стереотипів, ілюстративного матеріалу, певного характеру аргументації [4, 19–20].

У своїй промові перед мешканцями Західного Берліну у 1963 році президент США Дж. Кеннеді говорив: "Дві тисячі років тому люди із гордістю вигукували: "Civis Romanus est". Сьогодні у вільному світі велика гордість заявити "Ich bin ein Berliner". У світі є багато людей, які не розуміють або говорять, що не розуміють, у чому полягає різниця між вільним світом і світом комунізму. Нехай вони приїдуть у Берлін" [1, 353]. Остання фраза епіфорою звучить у всій промові.

Для політичного дискурсу риторики характерним є використання трьох лексичних груп політичного словника: політичні константи (оцінювально-нейтральна базова політична термінологія), оцінювально-марковані базові політичні терміни (стійкі у політичному сенсі лексеми, денотат яких є стабільним, але конотативне значення зазнає змін) та злободенна лексика сучасного дня. В останній групі можуть бути слова, пов'язані з політичними ініціативами, іменами діючих політиків і організацій [7, 208].

Мистецтво управління аудиторією у процесі публічного виступу ґрунтується на провідній ролі особистісного впливу, тобто, необхідності формування оцінювального відношення слухачів до особистості оратора: використання вербальних і невербальних засобів підвищення соціального престижу, установка на психологічний контакт з аудиторією, застосування форми дружньої бесіди за допомогою форм і прийомів мовлення, обов'язкового та інтенсивного використання жестів, уваги до міміки і пози; використання гасел, рекламних прийомів, прийомів привертання уваги, формулювання привабливої назви промови [4, 20]. Отже, у політичному красномовстві позначається міжособистісний мотиваційний механізм регуляції змін у культурних відносинах у соціумі.

Культурні й соціально-історичні зміни формували різні суспільні потреби, які полягали в основі соціального замовлення до духовної сфери суспільства, частиною якого є риторика. Риторика античності заклала підвалини сучасної риторики як соціокультурної традиції. У ній розвинені основні методи і стратегії античної риторики із знанням законів соціальної психології з метою реалізації впливу на аудиторію.

Уміння і навички ефективного спілкування все більш затребувані у сучасному суспільстві, адже більшість професійних галузей потребують фахівців, здатних контролювати інформаційні потоки в умовах сучасного суспільства, формувати громадську думку, використовувати можливості комунікації для культурної, освітньої та соціальної сфери.

Використані джерела:

1. Алтунян А. Г. Анализ политических текстов: курс лекций / Александр Генрихович Алтунян. – М. : Логос, 2006. – 384 с.
2. Гаспаров М. Л. Цицерон и античная риторика / Михаил Леонович Гаспаров // Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М. : Наука, 1972. – 472 с. – С. 7–73.
3. Грабарь-Пассек М. Е. Марк Туллий Цицерон / М. Е. Грабарь-Пассек // Марк Туллий Цицерон. Речи : В 2 т. : [Пер. с латин.] / Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 2 т.; 22 см. – С. 365–385.
4. Ковалева Е. И. Преемственность традиций классической риторики в американском публичном вступлении (На материале выступлений общественно-политических деятелей США) : дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Ковалева Елена Ивановна ; Московский педагогический государственный университет. – М., 2005. – 204 с.
5. Паршина О. Н. Стратегии и тактики речевого поведения современной политической элиты : дис на соискание уч. степ. доктора филол. наук : спец. 10.02.01 "Русский язык" / Ольга Николаевна Паршина ; Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2005. – 325 с.
6. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації / Георгій Георгійович Почепцов. – К. : Спілка рекламістів України, Укр. асоц. паблік рилейшнз, 1996. – 176 с.
7. Спиридовский О. В. Лингвокультурные характеристики американской президентской риторики как вида политического дискурса : дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Спиридовский Олег Владимирович ; ГОУВПО "Воронежский государственный университет". – Воронеж, 2006. – 255 с.
8. Цицерон, Марк Туллий. Вторая речь о земельном законе народного трибуна Публия Сервилия Руллa / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи : В 2 т. : [Пер. с латин.] / Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 2 т.; 22 см. – С. 249–280.
9. Цицерон, Марк Туллий. Вторая филиппика против Марка Антония / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи : В 2 т. : [Пер. с латин.] / Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 2 т.; 22 см. – С. 285–319.
10. Цицерон, Марк Туллий. Инвектива против Гая Саллюстия Криспа / Марк Туллий Цицерон // Сочинения / Гай Саллюстий Крисп ; пер., статья [С. 148–164] и коммент. В. О. Горенштейна. – М. : Наука, 1981. – 221 с. – С. 142–147.
11. Цицерон, Марк Туллий. Об ораторе / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М. : Наука, 1972. – 472 с. – С. 75–252.
12. Цицерон, Марк Туллий. Оратор / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М. : Наука, 1972. – 472 с. – С. 329–384.
13. Цицерон, Марк Туллий. Первая речь против Луция Сергия Катилины / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи : В 2 т. : [Пер. с латин.] / Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 2 т.; 22 см. – С. 292–301.
14. Цицерон, Марк Туллий. Речь в защиту Луция Луциния Мурены / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи : В 2 т. : [Пер. с латин.] / Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 2 т.; 22 см. – С. 331–362.

15. Цицерон, Марк Туллий. Речь в сенате по возвращении из изгнания / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи : В 2 т. : [Пер. с латин.] / Изд. подгот. В. О. Горенштейн и М. Е. Грабарь-Пассек. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 2 т.; 22 см. – С. 43–56.

16. Федорова Е. В. Люди императорского Рима / Елена Васильевна Федорова. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 366 с.

17. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса / Е. И. Шейгал. – М. : Гнозис, 2004. – 328 с.

Гончарова Елена Николаевна, доктор культурологии

Политический дискурс риторики: историко-культурологические измерения

Статья посвящена анализу политического дискурса риторики, ее историческому и культурному контексту. Рассмотрено политическое красноречие Древнего Рима как институализированной дискурсивной практики. На основе ораторских речей Марка Туллия Цицерона определено стратегии и приемы древнеримского политического красноречия времен Республики. Обосновано тезис о том, что инвектива как элемент стратегии реифікации является феноменом политического красноречия в Древнем Риме.

Ключевые слова: риторика, античная риторика, политический дискурс, политическое красноречие, инвектива, Цицерон.

Olena Goncharova, Doctor of Culturology

Political Discourse of Rhetoric: Historical and Cultural Dimensions

This article analyzes the strategies and techniques of political discourse rhetoric, its historical and cultural context.

The issue of political discourse at the rhetoric horizons of contemporary social, cultural and political development, public communication ranks the top. Under these conditions, the growth of scientific interest in the unexplored rhetoric of political discourse is a timely, urgent scientific challenge. This public interest has found its coverage in scientific studies, monographs, theses, articles, books and textbooks on rhetoric, philology, political semantics, journalism, speechwriting, advertising and public relations.

In the present day science there is a number of discourse definitions : as a "special use of language to express special mentality" (Y. S. Stepanov) as the ratio of the mental world (M. N. Kozhina), communicative sphere (V. E. Chernyavska) concept (V. Z. Dem'yankov), socially and historically determined social practice (U. Maas), social roles of participants in the process of communication (A. Mack Hole), social space (O. I. Sheigal).

Semiotic discourse defines those characteristics of speech that help to shape texts. British researchers R. Hodge and G. Kress examine text and discourse as those complementing each other, thus emphasizing either social or linguistic level. A Dutch researcher T. van Dijk considers a communicative discourse as a complex phenomenon that comprises a social context, information about the participants of communication, the knowledge of the production and perception in. Not only discourse is a linguistic structure, and above all, it is a sociolinguistic phenomenon. The feature of a political discourse is that it is functionally focused on the future oriented context. The Russian scientist O. M. Parshina understands by the political discourse of "linguistic activities of political actors in the field of institutional communication" and notes that the communication features of political discourse is "institutsionality, conventsionality and publicity (formality)".

Modern rhetorical practice, the development of the political discourse rhetoric in Ukraine and ex-USSR countries has revived the scientific interest in strategies and techniques of a speech influence of a speaker, a politician, a public figure. In recent years, there has been carried a number of researches in terms of the language influence functions in political communication being implemented using different language strategies. Thus, O. I. Sheigal identifies several strategies: obscuring, obscuring unwanted information (allows to make unpleasant facts less obvious) hoaxes (hiding the truth and knowingly enter into the ignorance , anonymity (depersonalization) as taking responsibility removal. There also exist a few reflexive strategies (the construction of an enemy image), the strategy de-legitimisation (the destruction of the opponent's image) amalgation strategy ("we"-Discourse).

As part of the political discourse as an argument there may be appeal to the arguments at three different levels: logos, pathos, ethos.

The rhetoric of political discourse is characterized by the use of three groups of lexical political vocabulary: political constants (evaluative-neutral basic political terminology), evaluatively-labeled basic political terms (connotative meaning is changing) and topical vocabulary of modern day. The last group of words can be related to policy initiatives, the names of existing politicians and organizations.

The art of the managing audience during a public speech is based on the central role of personal influence, that is, the need to develop assessment ,related to individual listeners speaker: the use of verbal and non-verbal means of increasing social prestige, setting the psychological contact with the audience, chat application forms through the forms and methods broadcasting compulsory and intensive, use of gestures, attention to facial expressions and posture, use of slogans, advertising techniques, methods of attracting attention, formulating attractive titles speech. Thus, the political rhetoric affects interpersonal motivational mechanism of changes regulation in cultural relations in society.

Cultural, social and historical changes have formed various social needs that underlie the social order of the spiritual realm of society, of which the rhetoric is an inseparable part. The rhetoric of antiquity laid the foundations to modern rhetoric as a social and cultural tradition. It has accumulated the basic techniques and strategies of ancient rhetoric with knowledge of the laws of social psychology to realize the impact on the audience.

Presently skills and effective communication skills are in demand due to the fact that most professional fields need specialists who are able to control the flow of information in today's society to shape public opinion and take advantage of communication for cultural, educational and social services.

Key words: rhetoric, ancient rhetoric, political discourse, political rhetoric.

УДК 141.1

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНОГО СТАНУ ТА ПЕРСПЕКТИВ РОЗВИТКУ ОБДАРОВАНОЇ ОСОБИСТОСТІ У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

У статті представлено культурологічний аналіз стану та можливостей взаємодії обдарованої особистості з художньою культурою в минулому (20 років тому), сьогоденні і майбутньому (через 20 років) України на основі результатів соціологічного опитування 2100 експертів: державних службовців; керівників та спеціалістів державних підприємств, обласних управлінь, установ і організацій у галузі культури, позанавчальних закладів освіти; членів творчих спілок; керівників та викладачів вищих навчальних закладів культури і мистецтва.

Експерти визначили, якою мірою та чи інша функція мистецтва реалізується в умовах художньо-творчої діяльності в різних регіонах України (на найвищому, середньому та мінімальному рівні); вказали, які сфери художньої культури (і пов'язані з нею галузі) потребують першочергової уваги і спеціалізованого підходу щодо розвитку здібностей, вмінь та навичок обдарованої особистості.

Ключові слова: *обдарована особистість, культурні цінності, художня культура, функції мистецтва.*

В умовах сучасного українського суспільства існує потреба виявлення основних тенденцій інтеріоризації культурних цінностей обдарованої особистості, яка містить у собі значний духовний, інтелектуальний і творчий потенціал і відіграє визначальну роль у подальшому розвитку культури.

На сьогоднішній день відсутні комплексні соціокультурні дослідження стану та можливостей взаємодії обдарованої особистості з художньою культурою в минулому, сьогоденні та майбутньому України. Останнє узагальнення досвіду соціологічного вивчення функціонування мистецтва в українському суспільстві знаходимо в навчальному підручнику "Соціологія мистецтва", укладеному українським вченим О. Семашком (2005) [9].

У Росії системне дослідження культури було проведено співробітниками Державного інституту мистецтвознавства у 2009 році [10]. Закономірності сприйняття населенням художньої культури досліджували такі російські вчені, як Ю. Фохт-Бабушкін, Г. Квятковський, Б. Глотова, М. Ілле, Я. Іоскевич, І. Левшина, В. Житкова, Т. Клявіна та ін. [1; 3; 4–6; 12; 13].

У даному дослідженні у якості основного підходу до вивчення ролі і місця художньої культури в житті обдарованої особистості та можливостей інтеріоризації нею культурних цінностей обрано предметно-аксіологічний (ціннісний). Таким чином, наша дослідницька увага зосередилась на продуктах, результатах художньої діяльності, які втілилися у досягненнях культури, й можливостях їх інтеріоризації.

Мистецтво виконує в суспільстві цілий ряд функцій, одні з яких більшою мірою визначаються внутрішніми законами мистецтва, а інші – умовами його функціонування в суспільстві. В залежності від конкретних суспільно-історичних умов, ступінь їх реалізації різним. Автор провела анкетування 2100 респондентів – керівників та спеціалістів (далі – експертів), які займаються управлінням, плануванням і розвитком художньої культури в Україні: державних службовців; керівників та спеціалістів державних підприємств, обласних управлінь, установ і організацій у галузі культури; директорів і викладачів шкіл естетичного виховання, музичних шкіл, центрів культури і дозвілля молоді, музичних училищ, естрадно-циркових коледжів, музеїв та кіномереж, позашкільних закладів освіти; членів творчих спілок України; керівників та викладачів вищих навчальних закладів культури і мистецтва. Експерти визначили, якою мірою та чи інша функція мистецтва реалізується в умовах культурної і мистецької діяльності в різних регіонах України (на найвищому, середньому та мінімальному рівні). Також вони вказали на те, які сфери художньої культури (і пов'язані з нею галузі) потребують пер-

© Гавеля О. М., 2013

шочергової уваги і спеціалізованого підходу щодо розвитку здібностей, вмінь та навичок обдарованої особистості. Увага експертів зосередилась на визначенні існуючих проблем в мистецтві: в минулому (20 років назад), сьогоденні і майбутньому (через 20 років).

Здійснене автором соціологічне дослідження дозволяє зробити наступні висновки. На думку експертів, пізнавальна та розвиваюча функції мистецтва 20 років назад в Україні реалізовувалися на достатньо високому рівні: максимальному (57,2 %) та середньому (17,09 %). Переважна більшість респондентів визнала, що в минулому художня культура стимулювала її споживачів до пізнання оточуючої дійсності та самих себе, розширювала їх світогляд, але водночас експерти підкреслили, що в 90-ті роки XX століття люди не завжди мали можливість відкривати для себе справжню істину, що пояснюється ідеологічним пресингом тих часів. Митцям досить важко було отримати об'єктивну оцінку результатів власної творчості. Так, у Спілці композиторів СРСР на двох композиторів був один критик. Опитування провідних критиків п'яти творчих спілок, проведене в період перебудови, виявило низьку оцінку (2 бали) стану художньої критики в Україні [9, 80].

Серед основних недоліків критики 90-х років експерти назвали: відсутність чітких критеріїв оцінки; недостатність аргументації та висновків; діаметральну протилежність оцінок одного твору різними критиками; тенденційний підхід з позицій певної групи, "клану", що небезпечно не тільки "викривленням" реального стану речей, а й розпалюванням нових конфліктів. Не випадково, що в часи перебудови митці більше цінували думку своїх колег, ніж критиків.

З розвитком в Україні демократії помітно розширилися світоглядні орієнтири особистості, сформувалася критична-мистецька думка. Водночас, 72,85 % опитаних експертів вважають, що пізнавальна та розвиваючі функції мистецтва на сьогоднішній день реалізуються переважно на середньому рівні. Лише 26,2 % респондентів зазначили, що ці функції виявляються максимально. Така оцінка пояснюється тим, що спеціалісти у галузі культури і мистецтва виробили свій вітчизняний шлях пошуку істини, вищим втіленням якого є свобода творчості та прагнення до духовного зростання.

На необхідності духовного народження людини в руслі самобутньої української філософії наголошував ще Г. Сковорода. На його думку, пізнання можливе лише через людину, яка втілює у собі мікрокосм. Єдиною істиною життя є людське серце, яке виступає інструментом пізнання людиною самої себе. Особливе значенні у розкритті істини український філософ відводив обдарованій особистості, яка, завдячуючи високому розуму та розвиненому образному мисленню, здатна схематично відтворювати зміст філософського знання та розуміти суть символу, який прокладає шлях до відкриття істини [11].

На сучасному етапі перед українською художньою культурою постають нові завдання, пов'язані з необхідністю: активізації пізнавальної та розвиваючої функції мистецтва; формування аргументованої та доказової критики, усунення в ній тенденційних підходів з позицій певних груп, які замовляють та оплачують критичні статті та проводять PR компанії, розкручуючи певний мистецький продукт; реалізації потреби у духовному розвитку особистості засобами художньої творчості.

60 % експертів виразили своє сподівання, що в майбутньому (через 20 років) такі функції мистецтва, як пізнання людиною самої себе та оточуючої дійсності, розширення людського світогляду будуть реалізовані на максимальному рівні.

На думку 76,19 % опитаних експертів, які мають власний досвід художньо-творчості та управлінської діяльності у галузі культури і мистецтва, моральна функція мистецтва 20 років назад в Україні реалізовувалась на максимально високому рівні. Зокрема, в 90-ті роки XX століття в репертуарі українських театрів переважали твори морально-етичного спрямування вітчизняних класиків та українських авторів того часу, а також розважальна зарубіжна драматургія.

У більшості театрів українська класична драматургія в діючому репертуарі становила іноді до 50 %. Серед найбільш популярних вистав: "Шельменко", "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка; "Мамина хата" О. Карпенка; "Сільські дівчата" Л. Никоненка; "Вечір" О. Дударєва [7, 662–663].

23,05 % експертів вказали, що в 90-ті роки моральна функція мистецтва реалізовувалася на середньому рівні. На їхню думку, в цей період мистецтво залишалося досить заідеологізованим. Критерії моральності найчастіше розкривалися з позицій марксистсько-ленінської філософії. Не зважаючи на те, що в тогочасному суспільстві значна увага приділялася всебічному розвитку і вихованню особистості, існувала потреба поєднати офіційну мораль зі справжньою людською моральністю. Як зазначили експерти, 20 років назад переважали подвійні стандарти життя: в художніх образах митці не завжди втілювали ті ідеали, до яких вони дійсно прагнули.

В умовах глобалізації та полікультурної реальності перед сучасними українськими митцями стоїть завдання зберегти національну культурну спадщину, як це робили свого часу такі видатні діячі культури і мистецтва, як Т. Шевченко, П. Юркевич, С. Русова, М. Максимович та ін. На філософії серця виховувалися цілі покоління українців – людей честі, совісті, патріотів з розвинутою національною самосвідомістю.

На сьогоднішній день, як зазначає 74,29 % респондентів, моральна функція мистецтва реалізована на середньому рівні. 22,85 % експертів вказали, що ця проблема стоїть дуже гостро і вона пов'язана із падінням загального рівня моральності українського суспільства, яке, на жаль, ще не створило необхідних механізмів протистояння впливу глобалізації. Сучасне мистецтво наповнили зразки низькопробної художньої продукції, здатної задовільнити лише смаки невимогливої "масової" публіки. Ще Дж. Дьюї вказував, що існує єдність моральних принципів і суспільної сфери життя людини [2, 8], що особливо помітно в житті сучасного покоління українців.

З метою покращення існуючого стану художньої культури важливо розвивати її інноваційні форми. Для пропаганди в світі досягнень вітчизняної культури потрібно використовувати передові технічні досягнення, зокрема сучасні комп'ютерні технології.

40,14 % експертів сподівається, що українцям в майбутньому (через 20 років) вдасться забезпечити моральність сучасного мистецтва на середньому рівні. 22,9 % опитаних переконані, що в майбутньому митцям вдасться подолати більшість існуючих в цій царині проблем й досягти максимального рівня виконання зазначеної функції. Решта 36,95 % респондентів передбачає подальше загострення існуючої проблеми і різке зниження рівня моральності мистецтва майбутнього.

Що стосується функції передачі і збереження родинних цінностей засобами мистецтва, то 57,48 % експертів вказали, що в минулому цей показник знаходився на середньому рівні, а 30,52 % – на мінімальному. За поясненнями експертів, в 90-ті роки було розпочато процес повернення в родини християнських цінностей, які споконвічно вшановувалися українським народом.

Українська демократія сприяла відродженню родинних цінностей і ресекуляризації суспільства. Однак такі тенденції, на думку експертів, спостерігалися досить нетривалий час. В умовах сучасного суспільства помітно знизився загальний рівень людської моральності, що спонукало мистецтво значною мірою усунутися від виконання своєї природної функції передачі і збереження родинних цінностей. 39,91 % експертів вважає, що ця проблема на сьогоднішній день постає в художній культурі досить гостро.

53,86 % респондентів прогнозують, що через 20 років в культурі поза увагою залишиться людина й родинні цінності. Це досить тривожний показник, адже в основу українського мистецтва споконвічно були покладені високі ідеали християнської віри, звичаї та традиції українського народу. Якщо в майбутньому поза увагою митців будуть залишатися ідеали добра, справедливості, сімейні цінності, то їхня творчість буде приречена на моральне зубожіння.

Важливою функцією мистецтва є активізація творчих сил особистості, що стосується не лише творців художньої культури (художників, мистецтвознавців, критиків), але й усіх його споживачів, які також можуть надихатися і спрямовуватись на творчість. На думку 36,19 % експертів, зазначена функція мистецтва в минулому реалізовувалася на середньому рівні; 32,38 % опитаних відзначають максимальний рівень активізації творчих сил особистості, що на їхню думку мало місце в українському мистецтві 20 років назад; 31,43 % – мінімальний. Це свідчить про необхідність реалізації принципу гуманізму в мистецтві. На думку українського філософа Б. Новікова, основне питання полягає не в тому, чи є творчість, але в тому, якою є міра її практичної всезагальності. "Всі людські зусилля, устремління та помисли мають бути спрямовані на культивування та своєчасне суспільне затребування творчості у всіх членів суспільства, без найменшого винятку, її видах, формах, типах та проявах, у всіх сферах буття" [8, 6].

У 90-ті роки минулого століття творча активність у мистецтві не завжди виступала однією з позитивних перетворювальних форм соціальної дійсності, спрямованою на гуманізацію суспільних відносин та художню самодіяльність. У цей історичний період творчі сили особистості активізувалися у руслі таких неістинних, або штучних, форм мистецької діяльності, як: постмодернізм; дігітальна література та поезія у синтезі з анімацією або мультимедійним контекстом; дігітальна архітектура; перфоманс тощо.

Постмодернізм піддав сумніву існування в суспільстві чітко визначеної цінності. Багато в чому це відбулося внаслідок засилля в засобах масової інформації низькопробної художньої продукції. В умовах тотальної інформованості створюється враження швидкого засвоєння нової істини чи нової реальності. В одну мить вона ніби помножується, залишаючи лише враження, що об'єктивної реальності не існує зовсім. Як і модернізм, постмодернізм зберігає свою фрагментарність, миттєвість, бачення світу як хаосу, називаючи це "постмодерністською чуттєвістю".

Якщо в 90-ті роки великі сподівання митців покладалися на комп'ютерні технології та Інтернет, то на початку 2000-х спостерігалося розчарування у можливостях технічних засобів для художніх практик. В цей час відбувалась комерційна спроба відродити модернізм.

Як зазначили експерти, 20 років тому в Україні мав місце обмежений доступ усіх верств населення до художньої культури. Така ситуація виникла через недостатню платоспроможність споживачів мистецьких послуг та через закриття великої кількості державних культурних установ та закладів.

Значно зменшилась відвідуваність кінотеатрів. Третина старшокласників міських шкіл і всі старшокласники сільських шкіл не відвідували музеї; 31,3 % жителів малих та середніх міст не ходили до театрів; 35 % не користувалися послугами бібліотек; 60,5 % не відвідували клубні установи. Лише 4,2 % вільного часу міських жителів витрачалося на відвідування культурних установ та закладів. Як зазначається в дослідженні українського вченого О. Мірошниченка, в 90-ті роки українські театри на стаціонарі поступово втрачали свого глядача: в середньому цифра заповнення залів коливалася близько 60 %, а в східних і південних областях опускалася до 30–40 % [7, 663].

В сучасному мистецтві виникають нові проблеми, які стосуються дегуманізації мистецтва. 44,76 % експертів вказують на середній рівень активізації творчих сил особистості, 25,72 % – на максимально низький. На їхню думку ринкове суспільство передбачає комерційний обмін діяльностями, продуктами, споживчими вартостями. Такі тенденції проникли і у сферу мистецтва. В умовах соціалістичного суспільства хоча й існували платні культурні та мистецькі послуги, однак не спостерігалася тотальна комерціалізація культури, як це стрімко відбувається в сучасному суспільстві. Експерти зазначають, що на сьогоднішній день не всі громадяни України здатні задовольнити свої художньо-творчі потреби через високі ціни на культурні і мистецькі послуги. У багатьох батьків немає можливості сплачувати за навчання своїх обдарованих дітей в школах естетичного виховання, школах мистецтв, платних художніх гуртках та студіях мистецтв, внаслідок чого їх художньо-творчий потенціал так і залишається нерозвиненими. Звичайно, така ситуація не сприяє активізації творчих сил обдарованих дітей та молоді. Що стосується дорослих митців, то найчастіше вони змушені працювати на конкретні замовлення різних комерційних структур, що обмежує свободу їхньої творчості. Переважна більшість викладачі вишів культури і мистецтв вважають, що серйозного удару по процесу активізації творчих сил студентської молоді завдало впровадження в навчальний процес Болонської системи.

Лише 29,52 % опитаних вважають, що зазначена мистецька функція виконується максимально. Це обумовлено тим, що працівники закладів культури і мистецтва знаходять додаткові джерела фінансування і таким чином участь обдарованих дітей та молоді у школах естетичного виховання, школах мистецтв, у художніх гуртках та студіях мистецтв стає більш доступною, що сприяє активізації творчих сил особистості.

Експерти прогнозують, що у майбутньому спеціалістам у галузі культури і мистецтва доведеться навчитися працювати в умовах остаточної комерціалізації культури. 41,9 % вважають, що активізація творчих сил особистості засобами мистецтва буде відбуватися на максимальному рівні, 30,48 % – на середньому, а 27,62 % респондентів вказують на подальше загострення існуючої проблеми, що вимагає пошуку нових підходів у розбудові більш гуманного українського суспільства, образ якого природно віддзеркалюється у мистецтві.

Результати дослідження дозволяють зробити висновок про необхідність проведення більш ефективної культурної політики України, спрямованої на інтелектуалізацію процесу інтеріоризації культурних цінностей, а також на збагачення морального та духовного потенціалу обдарованої особистості в процесі її художньо-творчого розвитку.

Використані джерела:

1. Глотов М. Б. Художественный мир российского студенчества : социологическое исследование / М. Б. Глотов. – СПб. : Політекс, 1998. – 194 с.
2. Дьюї Дж. Моральні принципи в освіті / Джон Дьюї ; пер. з англ. Мирослава Олійника. – Львів : Літопис, 2001. – 32 с.
3. Илле М. Е. Петербуржцы в театрах, на концертах и выставках. Исследование художественной жизни Санкт-Петербурга конца XX – начала XXI века / М. Е. Илле – СПб. : Норма, 2008. – 112 с.
4. Иоскевич Я. Б. Современный художественный процесс: (Методология комплексного подхода) / Я. Б. Иоскевич. – СПб. : РИИИ, 1992. – 101 с.
5. Квятковский Г. Ю. Рок-культура как обьект социологического анализа : дисс. на соиск. уч. степ. канд. социолог. наук : спец. 22.00.06 "Социология культуры, духовной жизни" / Г. Ю. Квятковский ; Челябинская государственная академия культуры и искусств. – Челябинск, 2002. – 183 с.
6. Левшина И. С. Как воспринимается произведение искусства (Из опыта социологических исследований) / И. С. Левшина. – М. : Знание, 1983. – 96 с.
7. Мірошниченко О. Театр і публіка. Нариси української популярної культури / Олександр Мірошниченко. – К. : УЦКД, 1998. – 760 с.
8. Новіков Б. В. Творчість як спосіб здійснення гуманізму : монографія / Борис Володимирович Новіков. – К. : ПАРАПАН, 2005. – 332 с.
9. Семашко О. М. Соціологія мистецтва : навч. посіб. / Семашко Олександр Миколайович. – Львів : Магнолія плюс, видавець СПД ФО В. М. Піча, 2005. – 244 с.

10. Системные исследования культуры : [сборник] / М-во культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания, Отдел социологии и художественной жизни ; [редкол.: В. С. Жидков и др.]. – СПб : Алетейя, 2009. – 604 с.

11. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. / Григорій Сковорода. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.; – Т. 2. – 576 с.

12. Социология искусства : [учеб. для студентов вузов, обучающихся по спец. 050400 Театроведение] / [В. Н. Дмитриевский и др.] ; отв. ред.: В. С. Жидков, Т. А. Клявина. – СПб. : Искусство-СПб, 2005 (ОАО Иван Федоров). – 477 с.

13. Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни молодых поколений России / Юрий Ульрихович Фохт-Бабушкин. – М. : Алтея, 2005.

Гавеля Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент

Культурологический анализ современного состояния и перспектив развития одаренной личности в контексте художественной культуры Украины

В статье представлен культурологический анализ состояния и возможностей взаимодействия одаренной личности с художественной культурой в прошлом (20 лет назад), настоящем и будущем (через 20 лет) Украины на основе результатов социологического опроса 2100 экспертов: государственных служащих; руководителей и специалистов государственных предприятий, областных управлений, учреждений и организаций в области культуры, внеучебных учреждений образования; членов творческих союзов; руководителей и преподавателей высших учебных заведений культуры и искусства.

Эксперты определили, в какой мере та или другая функция искусства реализуется в условиях художественно-творческой деятельности в разных регионах Украины (на высшем, среднем и минимальном уровне); указали, какие сферы художественной культуры (и связанные с ней области) нуждаются в первоочередном внимании и специализированном подходе относительно развития способностей, умений и навыков одаренной личности.

Ключевые слова: одаренная личность, культурные ценности, художественная культура, функции искусства.

Oksana Gavelya, Candidate of Pedagogical sciences

Cultural Analysis of Contemporary State and Perspectives of Gifted Person in the Context of Artistic Culture of Ukraine

Based on results of sociologic polling of civil servants, managers and specialists of government, regional administrations, institutions and organizations in culture extracurricular educational institutions, members of creative unions of Ukraine, managers and academics Culture and Art (experts), the author of the article was made cultural analysis and interaction of possibilities gifted person with the artistic culture in the past, present and future.

As the basic approach to the study of the role and place of culture in the lives of gifted person was selected objective-acseologocal (value). Thus research attention has focused on outputs, results artistic activities that embodied in the achievements of culture and their possible internalization.

2100 interviewed experts identified the extent or another function of art is realized in artistic and creative activities in different regions of Ukraine (the highest, average and minimum). They also pointed out that the sphere of culture and related industries differ most acute problems requiring priority attention and specialized approach to the development of abilities and skills of gifted individuals. Attention of experts focused on identifying existing problems in the arts: in the past (20 years ago), present and future (20 years).

According to experts, cognitive and developing function of art 20 years ago in Ukraine implemented at sufficiently high level to the maximum (57,2 %) and average (17,09 %). However, respondents indicate that while the artists were quite difficult to obtain an objective assessment of the results of their own work, due to the secondary and the lack of independence of contemporary criticism.

With development of democracy in Ukraine, significantly increased ideological orientations personality, formed a critical artistic thought. However, the results of interviews with experts suggest that cognitive and developmental function of art today are implemented mainly at middle level, indicated that 72,85 %. Only 26,2 % of respondents indicated that these functions are possible.

60 % of the experts expressed the hope that in the future (20 years) is the function of art as knowledge of surrounding reality and himself, the expansion of human vision will be realized at the maximum level.

According to 76,19 % of the respondents who have personal experience of artistic and creative and management activities in the field of art and culture, the moral function of art 20 years ago in Ukraine was implemented at the highest level.

In their view, the art of this period remained very ideologized. Criteria morality often revealed from the standpoint of Marxist-Leninist philosophy. Despite the fact that in contemporary society, considerable attention was paid to the overall development and education of the individual, there was a need to combine formal ethics with real human morality.

Today, as the 74,29 % of the respondents, the moral function of art is realized average. 22,85 % of the experts pointed to the special urgency of the problem, which is associated with a fall in the general level of morality Ukrainian society, which, unfortunately, has not yet created the necessary mechanisms for conflict of globalization. Modern art filled with low-grade samples of artistic production that can meet only tastes undemanding "mass" audience.

40,14 % of the experts hoped that in the future Ukrainian (20 years later) will provide morality of contemporary art at the secondary level. 22,9 % – believe that future artists will overcome most of the existing problems in this area, and achieve the highest level of performance of this function. Other experts, representing 36,95 % of the respondents provide further exacerbation of existing problems and the sharp decline in morality art of the future.

Based on the results of the study it can be concluded about the need for more effective cultural policy in Ukraine, aimed at intellectualization process of internalization of cultural values and enrichment of moral and spiritual potential of gifted person in the process of artistic and creative development.

Key words: gifted person, cultural values, art culture, function of art.

УДК 130.2

Кривошея Тетяна Олександрівна,
кандидат філософських наук, доцент

ТЕОРІЯ КЕМПУ В ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ РЕФЛЕКСІЯХ СЮЗАН ЗОНТАГ

У статті досліджуються естетико-культурологічні ідеї американської письменниці та есеїстки Сюзан Зонтаг. Доводиться, що у теорії кемпу Зонтаг репрезентує певну модель нової чуттєвості та нової сприйнятливості як характеристик чуттєвої культури сьогодення.

Ключові слова: *С. Зонтаг, кемп, чуттєвість, естетика, чуттєва культура, нова сприйнятливість.*

Апологією нової чуттєвості можна вважати культурологічні та філософсько-естетичні рефлексії Сьюзан Зонтаг, американської письменниці-романіста, автора п'єс, кінофільмів, літературного, театрального та кінокритика, але для більшості в першу чергу есеїстки, яка протягом майже 40 років була культовою фігурою в середовищі американських та європейських інтелектуалів. Зосереджуючись на двох принципово важливих темах даного предметного зрізу – проблемі кемпу та ідеї про нову сприйнятливість, – дослідниця намагається зрозуміти та концептуалізувати сучасні процеси як безпосередні чуттєві даності, які тотально впливають на всі сфери культуротворення.

Здатність Зонтаг виступати у якості діагностика культури, реагувати на важливі культурні події та концептуально та водночас тонко висловлюватись з приводу них, приводило до опрацювання принципово нових тем та введення нової термінології, яка активно входила в арсенал культурологічних, філософських, мистецтвознавчих студій.

Саме до такої категорії термінів можна віднести поняття "кемп", сутність якого розкрито у роботі "Нотатки про кемп" [4]. Як майстер афоризму, Зонтаг у такій самій афористичній манері викладає маніфест кемпу. За "законом жанру" у тексті чітко й лаконічно представлені його характерні риси, а безапеляційність суджень (знову-таки за законами жанру маніфесту) викликала неоднозначне ставлення не тільки до феномена кемпу, а й до самої авторки. Пізніше Зонтаг неодноразово намагалась дистанціюватись від власних симпатій щодо кемпової естетики, але, попри інші теоретичні концепції та художні втілення (література, фотографія, кіно, театр), теорія кемпу так і залишилась її "інтелектуальною візитівкою" та стала предметом дослідження в різних гуманітарних науках.

Феномен кемпової чуттєвості активно осмислюються в контексті дослідження творчості О. Вальда (О. Ванштейн, Ю. Степанов). Розуміння кемпового смаку як характеристики сучасної масової культури можна знайти в роботах С. Бойм, У. Еко. Окрема група кінознавців актуалізує теорію кемпу С. Зонтаг відносно до аналізу кіномистецтва (В. Падунов, А. Мухмедьжанова, Н. Самутіна).

Зауважимо, що у "Нотатках…" нас зацікавили не стільки художні прояви кемпу, а модифікація такої чуттєвості, яку Зонтаг і назвала кемпом. Не можна у кемпі вбачати лише набір характеристик, у співставленні із якими той чи інший феномен або має право, або ні називатись кемпом. Кемп – це не "ідеальний тип" для визначення стилю твору (таке спрощення не дозволяє представити кемп у якості мистецтвознавчого інструментарію). Тобто у кемпі можна розпізнати певну модель відчування, яка естетизується, закріплюється у культурних формах, в тому числі мистецьких.

Кемп як наскрізна характеристика сучасної чуттєвої культури та метод естетизації життя, на думку Зонтаг, складно піддається теоретичному опрацюванню в силу того, що класичний дискурс краси по відношенню до нього не спрацьовує: "Твори в старому сенсі цього слова (знов-таки в мистецтві, а також і в житті) неможливі. Здійсненними є лише "фрагменти" [4, 59]. Кемп починає актуалізуватись у ситуації, коли мистецтву все складніше відвойовувати право не тільки на піднесене, а хоча б на прекрасне. Кемп спрацьовує як єдина можливість виразити відчуття того, що значить бути лю-

© Кривошея Т. О., 2013

диною зараз (Зонтаг називає цей варіант "дієвою" чуттєвістю, яка протиставляється стандартам класичної культури, коли взірцевість художнього досягнення повністю відірвана від актуальних запитів).

Крым того, кемп як певна модель сучасної техніки відчування є відгуком чуттєвості на серйозність ідеалів "високої" класичної та авангардної культур, із відповідними варіантами чуттєвих моделей. Висока серйозність класичних ідеалів за своєю сутністю є моралістичною. Авангардна чуттєвість характеризується перебільшеною афектацією та граничною напругою, у якій вирішується конфлікт між моральною та естетичною пристрастю. А кемп – суто естетична чуттєвість. Причому серйозність у кемпі не протиставляється несерйозності (або різним її художнім адекваціям, таким як гумор, іронія, гег тощо). Сутність кемпу полягає у вираженні нової серйозності, яка, усвідомлюючи свою серйозність, шукає парадоксальні способи її втілення. На думку Зонтаг, існує ще й інша чуттєвість: "Відгукуватись лише на стиль високої культури, залишаючи всі інші дії або почуття в тайні, означає обманути себе як людську істоту", – зазначає автор [4, 59]. Тому Зонтаг шукала альтернативи, відповідники неприрученої емоційності та чуттєвості.

Нова чуттєвість не вписується у рамки високої культури та високого стилю із їх трагедійною серйозністю. Отже, альтернативою "збанкрутілої" серйозності і можна вважати кемп. А художня практика сьогодення підтверджує актуальність кемпової естетики, у якій втілюється намагання виражати почуття (серйозні та глибокі) і при цьому не бути банальним або вульгарним: "Час перекроює межі банальності (банальність, згрубша кажучи, завжди категорія сучасна). Що здавалось банальним, із часом стає фантастичним" [4, 58]. Про таке саме утруднення у вираженні чуттів писав й У. Еко у "парадоксі Ліали", говорячи про складність освідчуватись у коханні теперішнім інтелектуалам.

У часи, коли Зонтаг розробляла ідею кемпу, висока, нарочито перебільшена ступінь штучності та стилізації кемпової естетики спонукали до порівнянь кемпу із кітчем. Наразі для багатьох кемп так і залишився більш складним інтелектуальним його аналогом. Такий ж ступінь відповідності можна виявити, порівнюючи кемп із гламуром. Від перетворення кемпу у гламур (так само і у кітч) його врятовує висока ступінь самоіронії. По суті кемп – це сучасна модифікація антитрагедійного, складний варіант чуттєвої напруги у великій амплітуді між інтелектуальним сміхом, самопародією та видовищністю, штучністю, нарочитою стилізацією. "Кемп – це чуттєвість збанкрутілої серйозності", – зазначає Зонтаг [4, 60].

У. Еко побачив у кемпі стилістику "навмисного потворного" [10], до якої тяжіє сучасне мистецтво. На відміну від кітчу, який був обманом в ім'я високого мистецтва, кемп створює свідомо жахливе. І ця жахливість є альтернативою "ненарочитій жахливості" масової культури – чуттєвість кемпу немов грає на випередження: аби не стало страшно, необхідно самому когось налякати. Аби випадково не висловити банальність або банально висловитись, необхідно замаскуватись "продуманою", заздалегідь підготовленою банальністю. "Варто бути таким снобом, аби віддавати перевагу кітчу", – декларував власну приналежність до кемпу Володимир Набоков.

Важлива особливість кемпової чуттєвості полягає у її постійній варіативності та незавершеності: тобто кемп – це не взірець чогось (у мистецтві, поведінці, стилі), а культивування чуттєвості у такий спосіб, аби "певні пристрасні невдачі повернути на успіх" [4, 63]. І, як інші психотерапевтичні культурні форми, кемп компенсує нечутливість, виробляючи естетичні моделі навчання чуттєвості: "Кемп – це дбайливе відчування" [4, 63].

Для Зонтаг кемп також являв відповідь на запитання: як залишитись денді у добу масової культури. Модерністський денді втілював крайню позицію елітаризму: у культурі кінця XIX – початку XX століть протиставлення "масове – елітарне" було очевидним та ціннісно орієнтованим у бік елітарного.

Ключовою та знаковою фігурою "перехідної" (між елітарним та масовим кемпом) чуттєвості, на думку Зонтаг, став Оскар Уайльд. Причому приналежність письменника до кемпу виражалась у таких речах. По-перше – це чуттєвість, крізь призму якої знімається ієрархія між предметами: "рівність всіх предметів" передбачає окреслення досить тонкої лінії між вульгарним та красивим, між речами штучними та річчю унікальною. Так, Зонтаг пригадує наміри Уайльда "оживити" свій білоблакитний фарфор або його твердження, "що дверний отвір може бути настільки ж чудовим, як і картина" [4, 61–62]. Вже сучасним свідченням чуттєвості кемпу може стати, як не дивно, могила Оскара Уайльда. Відомо, що серед шанувальниць письменника є давня традиція залишати на мармурі відбитки слідів поцілунків. Білий мармуровий надгробок не перестає рясніти плямами від яскраво-червоної помади [8].

У культурі сьогодення у зв'язку із проблемою самоідентифікації саме елітарної культури кемп демонструє чуттєвий модус "практик себе". Лейтмотив кемпу – туга за класичним дендизмом, у якому уособлювався взірець людини-практика, яка тільки тим і займається, що "піклуванням себе" як піклуванням своїми почуттями.

У кемпі, за Зонтаг, фіксується ситуація крайньої напруженості між масовою та елітарною культурами коли, водночас відбувається пошук даної межі та її руйнація. Можливо тому кемп можна визначити, також, як певну модифікацію "елітарного кітчу" (Н. Жукова): адже в ньому "доступність, масовість не є домінуючою атрибутикою, й можна стверджувати, що в ньому відбувається розмивання кордонів між масовим та елітарним в мистецтві" [2, 191]. Але туга за класичним дендизмом кемпової чуттєвості якраз не спонукає до руйнування межі (вона вже і так давно не визначена). Кемп навмисно "грається" у гру "на межі" – "за межею", але усвідомлюючи, що у такій грі дендистька "практика себе" граничить із практикою самовиживання.

Витончена чуттєвість денді у культурі сьогодення девальвувалась у зовнішню підробку "під…". Ось як змальовує дану тенденцію французький дослідник Жан-Марі К'юбільє: "Ми можемо легко захопитися шикарною зйомкою з рекламної кампанії Hugo Boss 2004 року, споглядаючи прекрасного, наче Ендіміон, юнака… Однак зачарування розвіюється вмить, як тільки ми побачимо в цьому юнакові звичайного хлопця з модельного агентства і згадаємо, що як тільки він полишить ілюзорний простір фотографії, то першим же жестом засвідчить власну пародійну протилежність своєму відображенню" [5, 31].

Потокове створення та показ глянцевої "краси" реалізується як світ ідей, у якому "звичайному" немає місця. У "глазурованій культурі" (Т. Толстая) "немає відчаю, байдужості, відповідальності, тривоги за рідних, нарешті, немає смерті, у ліпшому випадку – "невмируща легенда" [9].

Нам видається, що ідеї кемпу були невиправдано звужені та ідеологічно забарвлені: у більшій мірі кемп інтерпретується як характеристика гомосексуальної субкультури. Але сама Зонтаг висловилась з цього приводу наступним чином: "Та виникає відчуття, аби гомосексуалісти не розвивали Кемп, це здійснив би хтось інший" [4, 63].

Ще один варіант обґрунтування засад нової чуттєвості представлено у роботі Зонтаг "Єдина культура та нова чутливість", яку якраз і необхідно розглядати у тандемі із "Нотатками…". Даний твір продовжує тему "вживання" в культуру, а чуттєвість як досконалий культурний інструмент такого налаштування є окремим предметом, про який розмірковує Зонтаг.

Тему нової чуттєвості вона піднімає, вирішуючи питання протиставлення культури літературо-художньої та культури наукової. Перша – це культура літератури та слова, яка формувалась як єдина незмінна модель європейської освіти та виховання (іншими словами, можна її назвати ще логоцентричною або, в лексиці Маклюена, – фонетичною). Інша культура – це культура, яка базується на новітніх технологіях, отже, уникає або дистанціюється від класичної ієрархії наук та мистецтв. Для Зонтаг важливо було не зіставити їх (у статті письменниця дискутувала із концепцією "двох культур", викладеною у роботі Ч. П. Сноу [7], у якій він поспішно намагався "реабілітувати" мистецтво перед "диктатом" технічної науки), а представити власне бачення нової ситуації в науках та мистецтвах, відповідно накреслюючи траєкторію розвитку мистецтва у напрямку до осмислення його значення у сучасному соціопросторі. Зонтаг не приймає точку зору Сноу про універсальність та незмінність функцій мистецтва у різних культурно-історичних ситуаціях: "Адже питання про "дві культури" передбачає, що наука та технологія змінюються, знаходяться в русі, у той час як мистецтва статичні, виконують якусь вічну родову людську функцію (розради? повчання? відволікання?). Тільки на підставі цього хибного положення хтось буде розмірковувати, що мистецтву може загрожувати небезпека застаріти" [3]. Конфронтації мистецтва та науки Зонтаг протиставляє ідею створення "потенційно унітарного" виду чутливості. Нова чутливість спирається на принципово новий досвід людини, пов'язаний із граничною соціальною та фізичною мобільністю (наприклад, мандрівка літаком, швидкість образів в кіно). Сучасне мистецтво, відійшовши від магічно-релігійної та світсько-секуляризованої функцій, стверджується у новій якості: "Мистецтво сьогодні – це новий вид інструменту для зміни свідомості та організації нових режимів чутливості" [3]. Саме цей аспект розуміння мистецтва як інструменту чутливості заслуговує на особливу увагу.

Художникам сьогодення припало стати естетиками із потужним вектором самоусвідомлення, які порушили всі загальноприйняті розподіли між мистецтвом та немистецтвом, формою та змістом, фривольним та серйозним, між високою та низькою культурою. Зонтаг, яка сама тяжіла до нових технічних видів мистецтва (фотографія, кінематограф), чітко заявляє про власні естетичні пріоритети, які часто йдуть урозріз із встановленими естетикою та художньою критикою дискурсивними практиками його аналізу та оцінки.

По-перше, сучасне мистецтво в самих різних його формах (наприклад, у візуальних мистецтвах або хепенінгу) "розчиняє" об'єкт, відмовляється від нього на користь діяльності або інтенсивності сприйняття. По-друге, сучасне мистецтво дезавуює особливий статус художнього об'єкта (будь то в театральних практиках, поп-арті або в реді-мейд). По-третє, передбачається активна участь реципієнта, коли він перетворюється на активного учасника художнього процесу.

У цьому контексті варто пригадати ідеї американського естетика Берлеанта, який виокремив декілька догматів стосовно "некоректного" використання багатьох усталених канонів естетичної теорії по відношенню до сучасної художньої практики [8]. Перший догмат побудований навколо ідеї, що мистецтво репрезентує об'єкти – речі, на які спрямовано естетичне відношення; мистецтво є об'єктом в різних сенсах слова – в соціальному (мистецтво як засіб досягнення соціального престижу), історичному (як зібрання загальновизнаних об'єктів) або критичному (як об'єкт знання та контролю з боку аналітика), проте в будь-якому випадку у традиційній естетиці передбачається існування об'єктів, по відношенню до яких може розгортатися естетична діяльність. Деякі концепції визначення мистецтва виходять саме з розуміння мистецтва як об'єкта, "властивості якого дають йому право бути кваліфікованим як мистецтво" [1, 246]. Другий догмат полягає в припущенні існування статусу або особливої властивості цього об'єкта, завдяки якому він стає "особливим" поміж безлічі інших об'єктів. І у третьому догматі втілюється ідея про те, що об'єкт мистецтва слід розглядати "особливим" чином. У цьому питанні А. Берлеант виступає критиком поняття незацікавленості як первісної естетичної установки, через яку відбувається визначення предмету естетики як науки про прекрасне (звідси виникає уявлення про те, що мистецтво вимагає спеціального, незацікавленого ставлення до нього). Протиставляючи незаінтересованому класичному погляду власне бачення, Берлеант впроваджує сучасний варіант вирішення даного протиріччя, вводячи у дослідницький обіг поняття "залучення". Залучення – це сучасний спосіб естетико-художнього відчування, у якому "акцентується увага на активній природі естетичного досвіду і його сутнісній якості участі" [1, 260]. Саме фактор участі "протиставляється традиційній естетиці, тим не менш він відбивається у сучасному способі функціонування мистецтва і тому має бути центральним в альтернативній естетиці" [1, 260]. Дійсно, у сучасній мистецькій практиці все частіше можна спостерігати, що активна "заінтересована" участь реципієнта є необхідною складовою художнього процесу (причому інтерактивність стає важливим принципом не тільки мистецтва, а й культури взагалі).

Іншими словами, сучасна художня практика не може вимірюватись традиційними естетичними підходами: модерний статус митця та мистецтва не спрацьовує в ситуації "смерті автора" та побутування твору як "відкритого тексту". Це мав на увазі Берлеант, це стало також предметом розмірковувань Зонтаг стосовно нового сприймання та нової чутливості.

Таку ж демаркаційну лінію необхідно провести у взаємодії між культурою та мистецтвом, яка перенаправляє дану проблему у культурологічну площину. Так, у XVIII сторіччі слово "мистецтво" означало перш за все майстерність, а "культура" – спрямованість на удосконалення (або приборкування) природного. "Мистецтво" і "культура", що з'явились після 1800 року, призначались для демаркації сфер людських цінностей і уявлялись як зібрання найкращих та найбільш достойних творінь. У XX столітті дані поняття трансформувались: "Культура, що раніше приберігалась для кращих творінь сучасної Європи, була розширена на все населення світу" [6, 65]. У стані даної методологічної плюралістичності ці два ключові терміни вживаються і у сучасному гуманітарному дискурсі, утворюючи складний комплекс співставлень "висока"/"низька" культура – "високе"/"низьке" мистецтво із великою кількістю "проміжних" складових. "Але навіть і без заголовної літери "К" культура завжди тяжіє до естетичної форми та автономії" [6, 65], – саме такого висновку дійшов дослідник у процесі розмірковування про сутність системи "мистецтво – культура".

За Зонтаг, у контексті нової сприйнятливості мистецтво виступає у якості розширювача життя та генератора нових способів життєвості (vivacity). Хоча при цьому "приноситься у жертву" мовна визначеність та точність висловлювань, але з'являється "інакша" точність, що ґрунтується на сублімованій силі. Наразі відсторонення від логоцентричної установки передбачає вивільнення інших чуттєвих модусів. Звідси, наприклад, досить потужний рух у бік низової естетики, або естетики вторинних відчуттів, у контексті некласичного гуманітарного дискурсу. Тому Зонтаг й підкреслює, що одиницею сучасного мистецтва вже не можна вважати ідею. Розширення відчуттів – як "пригода у відчуванні", як нові "сенсорні коктейлі" [3].

Причому, що важливо, "сенсоріум" конкретної людини спирається не на "чисту" біологію, а має історію: кожна культура, висуваючи на передній план певні відчуття, пригнічує інші. Те ж саме відбувається із людськими емоціями, які мають історичні параметри та оцінки. Скажімо, історичність чуттєвості стає пріоритетною темою французької школи "Анналів". У 1941 році Л. Февр у статті "Чуттєвість та історія" доводить, що емоції мають знаходитись у центрі уваги істориків (власне, під впливом даної ідеї у науковий дискурс вводяться теми про сутність та культурні параметри чуттів – страху, сорому, меланхолії, відрази тощо).

Сучасні спроби теоретичного опрацювання культурних відчуттів та почуттів, на наш погляд, можливі як гуманітарні комплекси. Той самий вектор дослідження чуттєвої культури як естетичної

знімає зведення емоцій до психофізіології, а культурно обумовлена ґенеза чуттєвості є необхідним підходом до розуміння культурних механізмів формування "соціальної техніки чуттів", які, займаючи загальнозначиме та ціннісне становище у культурі, переводять відчуття у ранг естетичних феноменів почування та відчування, а приналежність та заохочення до таких естетизованих почуттів і становить підґрунтя естетичної культури.

Використані джерела:

1. Берлеант А. Историчность эстетики / Арнольд Берлеант // Феноменология искусства / [Т. И. Ойзерман, К. М. Долгов, Н. А. Кормин и др.] ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М. : ИФРАН, 1996. – 262 с. – С. 241–262.
2. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики : монографія / Н. Жукова. – К. : ПАРАПАН, 2010. – 244 с.
3. Зонтаг С. Единая культура и новая восприимчивость [Электронный ресурс] / С. Зонтаг. – Режим доступа : http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/sontag.htm
4. Зонтаг С. Заметки о кэмпе / С. Зонтаг ; [пер. с англ. С. Кузнецов] // Мысль как страсть / С. Зонтаг. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – 208 с. – С. 48–64.
5. К'юбільє Ж.-М. Порногламур / Ж.-М. К'юбільє. – К. : Основи, 2009. – 176 с.
6. Клиффорд Дж. О коллекционировании искусства и культуры / Джон Клиффорд // Контексты современности – II : хрестоматия. – 2-е издание / [сост. и ред. С.А.Ерофеев]. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 2001. – 188 с. – С. 60–68.
7. Сноу Ч. П. Две культуры и научная революция / Ч. П. Сноу // Портреты и размышления. Эссе. Интервью. Размышления / Чарлз Перси Сноу. – М. : Прогресс, 1985. – 368 с. – С. 195–226.
8. Степанов Ю. Тонкая плёнка цивилизации / Ю. Степанов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
9. Толстая Т. Я планов ваших люблю гламурьё [Электронный ресурс] / Т. Толстая. – Режим доступа : http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm.
10. Эко У. История уродства / У. Эко ; [пер. с итал.]. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2007. – 456 с.

Кривошея Татьяна Александровна, кандидат философских наук, доцент

Теория кэмпа в эстетико-культурологических рефлексиях Сьюзен Зонтаг

В статье исследуются эстетико-культурологические идеи американской писательницы и эссеистки Сьюзен Зонтаг. Доказывается, что в теории кэмпа Зонтаг репрезентирует определенную модель новой чувственности и новой восприимчивости как характеристик чувствительной культуры настоящего.

Ключевые слова: С. Зонтаг, кэмп, чувственность, эстетика, чувствительная культура, новая восприимчивость.

Tetyana Krivosheya, Candidate of Philosophy

The Theory of Kemp in the Aesthetic and Cultural Reflections Susan Sontag

This article investigates aesthetic and cultural ideas of the American writer Susan Sontag. It is shown that in theory Kemp Sontag model represents a new sensibility. A new susceptibility acts as a sensory characteristics of culture today.

Sontag's ability to act as a diagnostic culture respond to important cultural events and conceptually subtle and at the same time to speak about them, led to the elaboration of a fundamentally new topics and introducing new terminology that actively included in the arsenal of cultural, philosophical, art studios.

It is to this category terms include the concept of "camp", the essence of which is disclosed in the "Notes on Camp".

The phenomenon emp sensuality actively interpreted in the context of research work O. Valda (O. Vanshteyn, Y. Stepanov). Understanding kempovoho taste as the characteristics of modern mass culture can be found in the works of S. Boym, U. Eco. A separate group of cinema critics are updated theory Kemp S. Sontag respect to the analysis of cinema (V. Padunov, A. Muhmedzhanova, N. Samutina).

Camp as a continuous characteristic of modern culture and sensitive method aestheticization of life, according to Sontag, subjected to theoretical elaboration is difficult due to the fact that the classical discourse of beauty in relation to it does not work. Camp begins actualized in a situation where art is harder to win the right not only to the sublime, but at least beautiful.

Second, the camp as a certain model of modern technology is responsive feeling of sensuality to the seriousness of the ideals of "high" classical and avant-garde culture, with appropriate choice of sensible models. The high seriousness of classical ideals in its essence is moralistic. The avant-garde sensibility characterized by an exaggerated affectation and ultimate stress, which resolved the conflict between moral and aesthetic passion. A Camp – a purely aesthetic sensibility. And the seriousness of the Camp is not opposed flippancy (or its various artistic incarnations such as humor, irony, etc.).

The new sensibility does not fit into the framework of high culture and high style with their tragic seriousness. Consequently, alternative "bankrupt" seriousness and camp can be considered.

And art practice today confirms the relevance kemp aesthetics, which is embodied attempts to express feelings (severe and profound) and not be trivial or vulgar. About the same difficulty in expressing feelings and U. Eco wrote a "paradox Lial". U. Eco Camp style seen in "deliberate ugliness",, which dominates contemporary art. Unlike kitsch that

was cheating in the name of high art camp creates deliberately awful. And this monstrosity is an alternative of mass culture – sensuality Kemp seemed to play a proactive.

Another option to study on a new sensibility presented in the Sontag "The only new culture and sensitivity," which just need to be considered in tandem with the "Notes ...". The theme of the new sensation she felt, in resolving the contrast between culture literature, art and culture of science. The first – the culture of literature and speech, which was formed as a single unchanging pattern of European education and training.

Another culture – a culture that is based on the latest technologies, thus avoiding or distancing itself from the classical hierarchy of sciences and arts. For Sontag was important not to compare them and introduce own vision of the new situation in the sciences and arts by outlining the trajectory of art toward understanding its importance.

Artists today be accounted for aesthetics with powerful vector of consciousness that violated all conventional divisions between form and content, frivolous and serious, between high and low culture. Sontag, herself gravitated to the new industrial arts (photography, cinema), clearly expresses their aesthetic priorities that are often contradict with the established aesthetics and art criticism discursive practices of its analysis and evaluation.

Key words: S. Sontag, camp, sensuality, aesthetics, sensual culture, a new susceptibility.

УДК 261.6:271

Смоліна Ольга Олегівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

СИСТЕМНИЙ ХАРАКТЕР КУЛЬТУРИ ПРАВОСЛАВНОГО ЧЕРНЕЦТВА

У статті явище культури православного чернецтва розглядається з позицій системного підходу. Виявлено, що культуру православного чернецтва можна розглядати як культурну систему, що являє собою досвід матеріалізації іншої культурної системи – ідеальної – євангельського вчення. На відміну від світської культури, культура чернецтва в цілому не є самоціллю, але засобом до досягнення мети якісно іншого Вічного Життя.

Ключові слова: *культура чернецтва, системний підхід, монастирська культура, чернеча культура, культурологічний підхід.*

Із другої половини XX століття в науці вагоме місце займають дослідження, виконані на основі системного підходу, що відбиває тенденцію не тільки до цілісного вивчення об'єктів, але й інтеграції, "збирання" багатогалузевого наукового знання. Серед учених, які зробили значний внесок у розробку цієї методології – Г. П. Щедровицький, О. І. Генісаретський і багато інших.

Слід зазначити, що релігійні феномени, і, більш вузько, чернецтво як явище культури, з погляду системного підходу майже не розглядалося. Виключення становлять роботи С. С. Хоружого, який, однак, із системних (або синергетичних) позицій розглядає не культуру чернецтва в цілому, а лише духовну практику ісихазму.

Традиційно ж даний об'єкт прийнято вивчати в контексті історичних, соціально-економічних, мистецтвознавчих досліджень, які в цьому випадку дають фрагментарне або сумативне, а не системне знання. Разом з тим, культура чернецтва є системою, що відповідає таким важливим умовам системного дослідження, як наявність якостей цілісності об'єкта, його внутрішньої самостійності й відносної автономності.

На думку Г. П. Щедровицького, щоб знання про об'єкт можна було об'єднати в систему, необхідно їх співвіднести зі знаннєвою моделлю-конфігуратором цього об'єкта. Учений дає таку характеристику цієї моделі: "По-перше, вона зібрала й об'єднала в собі весь той об'єктивний зміст, який був зафіксований в знаннях, що вже були раніше. По-друге, її структура була введена як "підстава" і "джерело" усіх проявів об'єкта, що виявляються в прямім пізнавальнім оперуванні із цим об'єктом. Нарешті, по-третє, на основі особливого пізнавального оперування із самим цим зображенням і вираженим у ньому предметом знання виводилися й обґрунтовувалися нові складні знання про об'єкт. <…> Модель завжди багатше властивостями, ніж сума знань, на яких вона будувалася" [10, 654, 663]. Уявляється коректним сказати, що відносно чернецтва такою моделлю є ідеальний утвір, іменований "культура чернецтва".

Розгляд культури чернецтва з погляду системного підходу припускає виявлення якихось нових характеристик, які не випливають автоматично із суми її окремих елементів, що раніше вивчалися. "Системний підхід із самого початку ґрунтується на принципі цілісності досліджуваного феномена й

© Смоліна О. О., 2013

займається дослідженнями його властивостей як єдиного цілого, єдиної системи, виходячи з того, що ціле має якості, яких немає в його окремих складових" [7, 11].

Ряд сучасних учених вважають, що системний підхід повинен бути адаптований до специфіки об'єктів культури. Так, Ю. В. Осокін пише: "при вивченні систем різної природи алгоритми системних досліджень варіюються, <…> оскільки в кожному окремому випадку неминуче потрібний певний "зсув акцентів" при постановці конкретних дослідницьких завдань системного аналізу <…>. Однією з таких локалізованих версій і є культурологічний підхід – "дочірня" версія системного підходу, цілеспрямовано орієнтована на дослідження культури й культурних процесів" [7, 14].

Завдання культурологічного підходу полягає в пошуку інваріантних властивостей досліджуваних явищ, у рамках яких би інтерпретацій вони не розглядалися [7, 17–18]. Специфіка культурологічного підходу як версії системного полягає, у тому числі, і в низці його спеціальних принципів, серед яких Ю. В. Осокін виділяє наступні:

"1. Аналітичне культурологічне дослідження здійснюється при одночаснім звертанні до "культурно-об'єктного", "культурно-процесуального" і критико-аналітичного матеріалу як до рівних сфер пошуку необхідної інформації.

2. <…> вихід на значеннєві інваріанти даного типу культурної свідомості можливий через звертання до матеріалу кожної зі сфер даної культури <…>.

3. Пошук значеннєвих інваріантів культурних явищ проводиться на основі вивчення найбільш широкого спектра їх "предметних втілень" <…>.

4. Виділення "значеннєвих інваріантів культури" може бути або здійснене самим культурологом – при аналізі артефактів, реалій культури <…>, або знайдене їм серед безлічі вже наявних "довільних" інтерпретацій культурної конкретики <…>" [7, 21].

Загальносистемні характеристики культури, ті самі інваріанти, можуть бути виділені, з погляду Ю. В. Осокіна при аналізі культурологічних феноменів у рамках "культурологічної тріади". Остання являє собою наступне:

- уявлення (відчуття) людиною характеру системного улаштування (організації) світу;
- уявлення (відчуття) людиною характеру своєї "убудованості" у систему світу;
- уявлення про дії (на основі "правил гри", що задаються системним обладнанням світу), необхідних, припустимих і небажаних, відповідні зразки дій, відчуттів і переживань [2, 551–552].

З погляду системного підходу культура православного чернецтва є підсистемою православної релігії, яка, у свою чергу, виступає підсистемою ще більш широкого утвору – культури в цілому. Світ культури чернецтва значно ширше, ніж світ культури світської. На цей факт по відношенню до західноєвропейської середньовічної культури вказував А. Я. Гуревич. Цей світ містить у собі всіх, що живуть нині і померлих, тих, які перебувають у пеклі й у раї, а також сонм небесних сил, їх ієрархію. У межах культури чернецтва існує й негативне трактування поняття "світ", як синонім секулярної культури, яка протиставляє себе Богові, яка зрадила своєму призначенню, одномірної. Виходячи з такого розуміння, культура чернецтва не мислить себе у світі, відділяється від нього, характеризуючи себе як "Небо на землі".

Системотворчим фактором культури чернецтва, тією організуючою основою, яка надає їй системний характер і спрямованість у функціональній специфіці, є текст та ідеї Євангелія. Орієнтація на цей канонізований текст забезпечує структурну стійкість системи. Сам текст Євангелія у цій культурі не породжений, скоріше вона є на нього відповіддю. Культура чернецтва є відповіддю на виклик Євангелія. У Православ'ї джерелом, рівним Євангелію (Писанню), є Переказ, який можна позначити як досвід переживання й адаптації Писання.

Мета існування культури чернецтва в системі релігії – це забезпечення, "охорона" висоти й чистоти вчення, створення орієнтира, доказ можливості життя за Євангелієм, "спасіння" як кардинальна перебудова людської особистості й знаходження вічного життя після смерті. Мета існування культури в цілому, з погляду системного підходу, визначається як збереження (виживання) виду: "досягнення мети біологічного характеру – виживання виду Homo Sapiens, що забезпечується, однак, позабіологічними засобами" [7, 15]. У культурі чернецтва поширена ідея не видового, а особистісного, духовного спасіння, яка, разом з тим, поширюється не тільки на тих, що живуть чернечим життям, але й усіх, що перебувають "у миру".

У культурі православного чернецтва спостерігається цікаве співвідношення між метою її існування й інформацією, яку вона продукує і споживає. У сучасних дослідженнях підкреслюється, що "відбір потрібної інформації (яка підлягає "нагромадженню, переробці, зберіганню й передачі") та її використання в культурі, знову ж як і в будь-який іншій складній системі, визначається якоюсь метою, що стоїть перед системою, на досягнення якої спрямовано її функціонування ("метою її існуван-

ня"), а аж ніяк не самою інформацією як такою. Іншими словами, культура – це система, що використовує інформацію з певною метою, самою інформацією аж ніяк не заданих (напроти – такою, що задається цією метою)" [2, 549].

Культура православного чернецтва являє приклад системи, яка задана інформацією (Євангелієм), яка визначає не тільки її мету, сьогодення й майбутнє, але є тою "призмою", через яку система робить оцінку, селекцію інформації, що надходить із "світу". Можна сказати, що тут присутні два типи інформації: сакральна й профанна, або канонічна й ситуативна. Таким чином, у даній системі священна, канонізована інформація задає мету системі, а виходячи з неї, система робить відбір інформації ззовні культури. Можна також сказати, що в культурі православного чернецтва ціль її існування й інформація, яку вона продукує і транслює, по суті збігаються.

Однією з особливостей культурологічного підходу як типу системного є введення нових принципів в "базову" версію, серед яких – необхідність розглядати системи культури одночасно і як закриті (замкнені) і як відкриті (незамкнені) [7, 11]. Культуру чернецтва найчастіше характеризують як закриту систему, що вирішує власні вузько конфесіональні завдання. Разом з тим, часто підкреслюється, що повного "відходу зі світу" тут не спостерігається, а, навпаки, зберігаються численні зв'язки із ним.

Здатність системи до адаптації й здатність її зберігати й утримувати свої характеристики, нерозривно пов'язані одна з одною. У культурі православного чернецтва, у силу неможливості об'єднання ідей "зречення світу" (повної закритості) і "діяльної турботи про світ" (відкритості, роботи з перетворення світу) ці ідеї знайшли втілення у двох її типах, або підсистемах. Здатність системи до адаптації ("зовнішній гомеостазіс") реалізується в соціальному типі, який можна позначити як "монастирська культура", а здатність до збереження себе ("внутрішній гомеостазіс") – у споглядальному типі – "чернечій культурі". Якщо виникає загроза втрати системою своїх характеристик внаслідок її "розхитування" від занадто сильного зовнішнього тиску середовища ("обмирщіння"), то споглядальний тип забезпечує її стабілізацію, "підгодовує" систему зсередини. А коли відбувається "самозамикання" споглядального типу – зв'язок із середовищем забезпечує соціальний тип.

Для монастирської культури зовнішнє середовище є чинником, що сприяє досягненню мети (сприйняття праці як молитви; через допомогу близькому наблизитися до Царства Небесного).

Для чернечої культури зовнішнє середовище є фактор, що заважає досягненню мети (тут актуальна концепція заміни життя молитвою; допомога світу в споглядальних молитвах за нього). С. С. Хоружий пропонує вважати духовну практику (чернечу культуру – у термінології даної статті) принципово відкритою системою: "Суще, наділене енергіями, що й орієнтується всією сукупністю своїх енергій до "внеположного телоса", який відповідає іншому порядку буття, має предикат буттєвої, онтологічної відкритості. Тому в системному дискурсі воно може характеризуватися як "відкрита система" у цілокупній реальності, у бутті; і така система <…> виявляє важливі структурно-динамічні подібності з фізичними відкритими системами <…>" [9, 196–197].

Ці подібності проявляються в наступному: мають зовнішнє джерело енергії; перебувають у стані, сильно віддаленому від стану рівноваги; під впливом зовнішнього джерела енергії в них породжується процес спонтанного структурування [9, 196–197].

Система культури в цілому адаптується шляхом зміни ракурсів сприйняття світу [2, 542]. У монастирській культурі картина світу (якщо мати на увазі тут не фізичні або астрономічні його параметри, а теологічні й особистісні) визначена, фіксована Писанням як системотворчим фактором, і система не має змоги її міняти (корекція можлива лише в дуже невеликих межах). Як приклад таких змін можна навести розуміння цивільної свободи. Якщо в середині XIX століття святитель Ігнатій Брянчанінов (представник чернецтва) відстоював точку зору, що "між свободою духовною й свободою цивільною немає ніяких відносин", то сьогодні церква стоїть на інших позиціях з цього питання: "цивільна свобода сприймається як умова свободи релігійної, а тому – як цінність, яку віруючим людям треба захищати" [5, 121].

Можна навести й інший приклад такої корекції: "Повага до особистості й зміна щиросердечного складу сучасної людини привели старця Еміліана (настоятель Афонського монастиря Симонопетра з 1973 по 2000 роки, – О. С.) до думки, що необхідно трохи пристосувати чернече життя до сучасних умов. <…> Старець шукав пристосування <…> у режимі дня <…> щоб не знищувати особистість. <…> Освіта повинна сприяти людині, слухняність не повинна губити власний вибір і свободу" [3].

Наслідком цих особливостей картини світу є жорстко фіксований в культурі православного чернецтва зв'язок між знаком і значенням. Певне значення (догмат, частина Писання та ін.) може бути передане тільки цим знаком (порядком написання й зовнішнім виглядом ікони, набором предметів, конструкцією храму та ін.). Відхилення від цього зв'язку загрожують викривленням розуміння Пи-

сання, а значить – втратою Православ'ям своєї специфіки (з погляду світської культури) або викривленням Істини (з погляду Православ'я).

У зв'язку з цим перебуває фактор динаміки/статики системи культури православного чернецтва. Як відзначає А. Я. Флієр, "традиційно прийнято ділити культурну динаміку на соціальну, у ході якої змінюються переважно лише актуальні форми (продукти) соціокультурного буття людей, і історичну, у ході якої міняються самі технології (способи) здійснення соціальної життєдіяльності співтовариств, принципи їх колективної організації й регуляції, пізнання й комунікації" [8, 157]. Із цього погляду культурі чернецтва властива лише соціальна динаміка. Система прагне до самоконсервації (особливо її споглядальний тип – чернеча культура). Тобто визначальним процесом для системи культури чернецтва буде функціонування, а не розвиток у його світським розумінні.

Ще однією особливістю культурологічного підходу є переломлення системного принципу ієрархічності в "принцип узгодження приватних критеріїв ефективності" [7, 12–13]. "Виявляється, для оптимального функціонування системи зовсім не обов'язкова наявність оптимальної роботи кожної з її підсистем: для досягнення загальної мети критерії ефективності кожної підсистеми повинні бути погоджені між собою. <…> поліпшення роботи однієї з підсистем, не погоджене в загальносистемному плані, може привести до зниження ефективності системи в цілому" [7, 13].

Дію цього принципу, властивого культурі чернецтва, можна простежити на такому прикладі. Заміна в XVII–XIX століттях у монастирських храмах іконопису, монументальних розписів, виконаних ченцями, на роботи професійних художників у стилі бароко, рококо й академізму призвела до дисонансів не тільки між інтер'єром і екстер'єром храму, але й між внутрішнім аскетичним змістом і зовнішнім вираженням.

Своєрідно працює в досліджуваній системі принцип доцільності. З одного боку, всі структурні частини культури чернецтва струнко зорієнтовані на досягнення всіма й кожним окремо загальносистемної мети – життя за Євангелієм, спадкування в майбутньому Царства Небесного. З іншого боку, якщо "згідно з Бернштейном, доцільність виникає там, де фактори випадковості відіграють другорядну роль у порівнянні з факторами активного програмування" [2, 536], то в культурі чернецтва фактор випадковості (що розуміється як воля Божа) визнається одним з таких, що активно формує життя системи. Подібний парадокс спостерігається й на особистісному рівні представника системи. З одного боку – програмування власної діяльності (період випробування, постриг, життя за статутом, аскетичні практики, можливо далі затвор і т.ін.), а з іншого – повна слухняність волі старця (наставника), "відкидання своєї волі". Представляється ймовірним, що програмування має значимість на рівні системи, а слухняність – на рівні особистості.

Системі культури чернецтва властива якість цілісності, яка "не означає "аморфність", "плазмоподібність" – вона є якість, обумовлена сприянням усіх її частин тій частині (підсистемі, елементу), яка в цій діяльнісній ситуації є основною "ударною силою" у розв'язанні конкретного завдання <…>" [4].

У культурі православного чернецтва є механізми підтримки організованості системи (статут, посадова ієрархія, конструктивні особливості комплексу монастиря – огорожа, характер планування й т.п.). Цінності цієї системи настільки розходяться з "природніми" потребами людей, що такі механізми необхідні. Щохвилинним завданням ченця є боротьба із самим собою, своїми "етиками", тобто глибинними людськими характеристиками (які такими розуміються у світській традиції – психології, культурі).

Як шлях до виділення інваріантних характеристик системи культури Ю. В. Осокін пропонує наступне: "із множинними конкретними культурними об'єктами й процесами необхідно зіставити деякі стабільні, незмінні поняття, дослідження взаємин між якими уможливлює виявлення характеру системних взаємозв'язків явищ, спостережуваних у реальній дійсності, з кінцевим виходом на загальносистемні параметри й характеристики культури" [7, 16].

Такими параметрами, наприклад, можуть виступати сприйняття в рамках даної системи часу й простору. Так, якщо секулярна світська культура прагне опанувати часом, підкорити його собі, створює певні явища, владарем часу яких є, монастирська культура прагне використовувати час для добрих справ, життя за заповідями, то чернеча культура прагне вийти за межі часу. Вона не перетворює матеріальний світ, а гармонізує його, не прогресує, а перебуває, не рухається, а існує, що знаходить вираження в концепції зупинки часу.

Щодо відчуття простору можна відзначити наступне. Якщо під поняттям "монастирська культура" розуміти, насамперед, відтворення місця земного перебування Христа (Єрусалима) і місця його вічного перебування (Єрусалима Горнього), то в досліджуваній системі простір сприймається як глибоко семантичний, прикордонний, з пульсуючою сакральністю. Найважливішим виміром простору стає вертикальний вимір, що виступає синонімом духовно-морального виміру. Якщо ж для духовно-

аскетичної, чернечої традиції наслідування образу Христа ввести поняття "чернеча культура" (споглядальний тип), то тут має місце концепція згортання простору в єдиній Особистості – Богові.

Далі, "згідно із системною теорією культури, характер "предметного втілення" будь-якої культури й особливості її динамічного існування визначаються специфікою змістовно-значеннєвого наповнення її "суб'єктивної форми" (уявлень про Світ і про характер і способи людського існування в ньому), "опредмечуваного" у відповідних культурних продуктах, що й диктують логіку необхідних елементних і структурних трансформацій системи" [7, 18].

Загальносистемні характеристики культури православного чернецтва широко втілені в її художніх продуктах. Її іконописним, літературним, архітектурним добуткам повною мірою властиві якості, виявлені Ю. М. Лотманом відносно канонічного мистецтва: "ззовні виходить лише певна частина інформації, яка відіграє роль збудника, що викликає зростання інформації усередині свідомості одержувача. Це самозростання інформації приводить до того, що аморфне у свідомості одержувача стає структурно організованим, означає, що адресат відіграє набагато більш активну роль, ніж у випадку простої передачі певного обсягу відомостей. <…> Одержувач <…> лише поставлений у сприятливі умови, щоб прислухатися до самого себе. Він не тільки слухач, але й творець. Із цим пов'язане те, що настільки канонічна система не втрачає здатності бути інформаційно активною" [6].

Культура чернецтва є не генератором, а ретранслятором інформації, яку вона передає. Ця культура вся спрямована на "покаяння" і "змінення", тобто має на меті стимуляцію внутрішніх рефлексивних процесів особистості. Адже "усі процеси мислення, за визначенням <…>, спрямовані на одержання нового (для індивіда або для колективу) знання" [10, 616].

У культурі православного чернецтва нове (і майбутнє) уже є даним, описаним, передвіщеним, проповіданим ("нова тварина", "новий Адам", "нове небо", "нова земля", "новий Єрусалим", "нове життя у Христі"). У рамках даної системи процеси мислення спрямовані не на одержання нового знання (у наступний після неофітства період), а, скоріше, на адаптацію себе із цим "новим", яке передвіщено й становить предмет віри.

Таким чином, культуру православного чернецтва можна розглядати як культурну систему, що представляє собою досвід матеріалізації іншої культурної системи – ідеальної – євангельського вчення. Її поява в системі релігії пов'язана з коректуванням ціннісно неадекватної ситуації, за виразом О. І. Генісаретського, коли перетворення ціннісно неадекватної ситуації в бажану здійснюється впровадженням нового об'єкта в суспільну систему [1, 58]. Слід також сказати, що на відміну від світської культури, культура чернецтва в цілому не є самоціллю, але засобом для досягнення тієї мети, заради якої вона існує – обоження, синергії, максимально точного втілення євангельського вчення з метою особистісного духовного спасіння (Вічного Життя).

Використані джерела:

1. Генисаретский О. И. Опыт методологического конструирования общественных систем / О. И. Генисаретский // Моделирование социальных процессов : коллективная монография / отв. ред. Э. П. Андреев, Ю. Н. Гаврилец. – М. : Наука, 1970. – 248 с. – С. 48–63.

2. Дубенская Ю. Ю. Система и модель культуры / Ю. Ю. Дубенская, Т. В. Жидкова // Системные исследования культуры. 2008 : сборник / под. ред. Г. В. Иванченко, В. С. Жидкова. – СПб. : Алетейя, 2009. – 608 с. – С. 531–555.

3. Женское монашество. Материалы симпозиума [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.sestry.ru/church/content/simposium/index

4. Каган М. С. Системность и целостность [Электронный ресурс] / М. С. Каган. – Режим доступа : http://www.opentextnn.ru/man/?id=2561

5. Кураев А. Неамериканский миссионер / Андрей Кураев, диакон. – Саратов : Изд-во Саратовской епархии, 2006. – 464 с.

6. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 543 с. – С. 314–321.

7. Осокин Ю. В. Системный подход и специфика его применения в исследованиях культуры / Ю. В. Осокин // Системные исследования культуры. 2008 : сборник / под. ред. Г. В. Иванченко, В. С. Жидкова. – СПб. : Алетейя, 2009. – 608 с. – С. 8–21.

8. Флиер А. Я. Культура как смысл истории / А. Я. Флиер // Общественные науки и современность. – 1999. – № 6. – С. 150–159.

9. Хоружий С. С. Очерки синергийной антропологии / С. С.Хоружий. – М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.

10. Щедровицкий Г. П. Избранные труды / Г. П. Щедровицкий. – М. : Школа культурной политики, 1995. – 759 с.

Смолина Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент

Системный характер культуры православного монашества

В статье явление культуры православного монашества рассматривается с позиций системного подхода. Выявлено, что культуру православного монашества можно рассматривать как культурную систему, которая представляет собой опыт материализации другой культурной системы – идеальной – евангельского учения. В отличие от светской культуры, культура монашества в целом не является самоцелью, но средством к достижению цели качественно другой Вечной Жизни.

Ключевые слова: культура монашества, системный подход, монастырская культура, монашеская культура, культурологический подход.

Olga Smolina, Candidate of Art criticism

The Systemic Nature of Orthodox Monasticism's Culture

Traditionally culture of Orthodox monasticism is studied in the context of historical, socio-economical, art history researches, which in this case gave fragmentary or summed, but not systematic knowledge. However, the culture of monasticism is a system that meets these important terms of the system's research, as the presence of the qualities of the integrity of the object, its internal independence and relative autonomy.

From the point of view of systematic approach the culture of Orthodox monasticism is a subsystem of the Orthodox religion, which, in its turn, is a subsystem of an even broader thing – culture as a whole. World of monasticism's culture is much broader than the world of secular culture. Monasticism's culture world includes all the people – the alive and dead, those who are in hell or in Paradise, as well as a host of the heavenly powers, their hierarchy. In the framework of the culture of monasticism there are also negative interpretation of the notion of "world" as a synonym of the secular culture, which sets itself in opposition to God, has changed its purpose, is only one-dimensional. Based on this understanding, the culture of monasticism does not place itself in such world, but separated itself from it, describing itself as a "Heaven on earth".

The main system factor of the culture of monasticism is the text and ideas of the Gospel. Orientation to this canonized text provides the structural stability of the system. But the text of Gospel is not born in this culture, rather the culture of monasticism is an answer to the text of Gospel. The culture of monasticism is the answer to the call of the Gospel. In Orthodox religion the Tradition is considered as a source equal to the Gospel (the Scriptures). The Tradition can be defined as the experience and the adaptation of the Scriptures.

The goal of the monasticism's culture in the religious system is the security, the "escorts" of height and purity of Teaching, creating a point of reference, the proof of the possibility of living according to the Gospel, "salvation" as a radical restructuring of the human personality and the attainment of the eternal life after death.

Culture of Orthodox monasticism is an example of the system, which is given by the information (of the Gospel). This information determines not only the goal, the present and the future of the system, but also is a "lens" through which the system performs the evaluation and does a selection of information from "the world". We can say that there are two types of information: sacred and secular, or canonical and situational. In this system the sacred, canonized information sets a goal for that system. Proceeding from it, the system produces a selection of information from the outside of the monasticism's culture. We can also say that in the culture of Orthodox monasticism purpose for its existence and the information, which the culture produces and broadcasts, in fact, coincide.

The culture of monasticism is most often characterized as a closed system, which is solving its own narrowly confessional problems. However, it is often emphasized that here a full "withdrawal from the world" is not observed, but, on the contrary, there are numerous communication with it.

The ability of the system to adapt and the ability to save and keep their characteristics are inseparably linked with each other. In the culture of Orthodox monasticism, by reason of the inability to combine the ideas of "rejection the world" (full closeness) and "active care of the world" (openness, work for the transformation of the world) these ideas are embodied in its two types, or subsystems. The ability of the system to adapt ("external homeostasis") is implemented in the social type that can be defined as "the monastery culture". And the ability to preserve itself ("internal homeostasis") is implemented in contemplation type or "the monastic culture".

If there are a threat for the system of monasticism to loss these characteristics because of too strong external pressure (or "the secularization"), the contemplative type will provide its stabilization, will "feed" the system from the inside. And when there take a place "a closure in itself" of the contemplative type – the social type provides a connection with the environment.

For the monastery culture of the external environment is a factor contributing to the achievement of the goal (through perception of work as a prayer, through helping others to be closer to the Kingdom of Heaven). For the monastic culture the external environment is the factor that hampers the achievement of the goal (here is relevant the concept of the replacement of the life by prayer; an assistance for the world by prayers about it).

Thus, the culture of Orthodox monasticism can be seen as a cultural system, which represents the experience of the materialization of other cultural systems – ideal – the Gospel Teaching. In contrast to the secular culture, the culture of monasticism in general is not the end for itself, but means to achieve the purpose for which it exists – deification, synergies, exact incarnation of the Gospel Teaching (as much as possible) with a goal of personal spiritual salvation (Eternal Life).

Key words: culture of monasticism, a systematic approach, monastery culture, monastic culture, cultural studies approach.

УДК 379.85

Устименко Леся Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент

ПОДІЄВИЙ ТУРИЗМ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

У статті розглядається поняття та основні суспільні функції подієвого туризму: економічна, пізнавальна, рекреаційна та розважальна. Визначено основні етапи розвитку даного виду туризму: початковий етап, етап становлення організованого подієвого туризму, етап його масового розповсюдження та функціонування. Подано класифікацію подієвого туризму та представлено його основні світові центри.

Ключові слова: *подієвий туризм, суспільні функції подієвого туризму, етапи розвитку подієвого туризму, основні критерії та класифікація подієвого туризму.*

Однією з головних тенденцій сучасного туризму є направленість на задоволення різнобічних потреб туристів. Подієвий туризм має древні коріння, але його наукове дослідження розпочалось порівняно недавно. Основна мета поїздки такого виду туризму приурочена до певної події. Унікальні тури, що поєднують в собі традиційний відпочинок та участь в найбільш видовищних заходах планети, поступово завойовують все більшу популярність, адже туристи отримують не тільки незабутні враження, а й здійснюють свої мрії, розширюють світогляд. Головна особливість подієвого туризму – орієнтація на широке коло споживачів.

Як окремий вид туризму, подієвий заслуговує на особливу увагу, оскільки розвивається досить швидкими темпами. На необхідність використання подієвих ресурсів в організації туристичної діяльності та їх соціальну важливість, знаковість вказує у свої працях О. О. Бейдик: "Подієві рекреаційно-туристські ресурси – найсуттєвіші прояви соціального та природного руху, знакові події в історії певної території (держава, регіон, місто)…"[1, 74]. І. В. Смаль також відзначає, що: "Можна говорити лише про міру впливу подієвих ресурсів на створення туристичної інфраструктури, формування туристичних потоків, яка у нинішньому світі, насамперед, залежить від реклами події та піаракцій навколо неї. Це вказує на те, що "подія", яка використовується у туризмі, величезною мірою залежить від суспільних вподобань, від моди й уяви про престижність заходу. Велике значення має постійність і періодичність проведення заходів." [2, 62]. У переважній більшості останніх публікацій подієвий туризм розглядається з точки зору його економічної ефективності, водночас, представлення цілісної системи та теоретичне обґрунтування сутності подієвого туризму зумовлює потребу його аналізу з позицій культурології.

Мета статті – обґрунтувати сутність подієвого туризму як важливого історико-культурного явища.

Поставлена проблема потребує виконання наступних завдань:

- охарактеризувати поняття та основні функції подієвого туризму;
- проаналізувати основні етапи розвитку подієвого туризму;
- визначити основні критерії класифікації подієвого туризму.

Сучасним туристам вже замало традиційних подорожей, де поєднується, як правило, відпочинок та оздоровлення з невеликою кількістю екскурсій. Подієвий туризм значно розширив коло туристичних послуг. Практикуючи його, туристи мають змогу стати свідками самих визначних подій в світі спорту, культури та мистецтва, розширити світогляд, здійснити заповітні мрії. У наш час, як і багато років тому, людина відчуває потребу до нових вражень, прагне до прекрасного, цікавого та загадкового або, навіть, небезпечного (є, наприклад, туристи, що їдуть дивитись на виверження вулканів). Такі поїздки залишаються в пам'яті як одні з найяскравіших моментів в житті, адже дозволяють побачити те, що більше ніколи не відбудеться: церемонії коронації та інавгурації глав держав, спортивні змагання, покази мод, концерти світових зірок, фестивалі, карнавали, шоу та багато іншого.

На нашу думку, визначення подієвого туризму можна представити так: подорож з метою участі або споглядання певної події (карнавалу, фестивалю, свята, церемонії, спортивного змагання або природного явища тощо), що передбачає наявність відповідних туристичних ресурсів та спеціальної підготовки.

З суспільної точки зору, розвиток подієвого туризму є дуже важливим, оскільки реалізуються такі важливі для соціуму функції, як: економічна, пізнавальна, рекреаційна та розважальна (основні функції туризму). Три останні носять більш суб'єктивний характер, оскільки міра їх ефективності для кожного туриста як відвідувача певних заходів буде різною.

© Устименко Л. М., 2013

Безперечною є економічна ефективність від розвитку подієвого туризму, що дозволяє оптимально вирівнювати коливання туристичної сезонності. Для багатьох туристичних регіонів, курортів, міст та містечок проведення відповідних заходів є додатковим джерелом грошових надходжень, а якщо захід відвідують ще й іноземні туристи, то і валютних. Тому у розвитку подієвого туризму, як правило, зацікавлені місцеві громади. Наприклад, кримське містечко Коктебель продовжило свій туристичний сезон завдяки тому, що з 2003 року щоосені тут проводиться Міжнародний музичний фестиваль "Джаз Коктебель".

Розвиток подієвого туризму умовно можна розділити на три основні етапи. Перший етап (найдавніші часи – ІІ половина XIX століття) – це початковий етап розвитку подієвого туризму. Попередницями майбутнього подієвого туризму можна вважати будь-які подорожі, що здійснювались в давні часи з метою відвідання свята чи змагання (наприклад, свята Діоніса, присвяченого збору винограду, чи Олімпійських ігор у Давній Греції). Події були, як правило, місцевого масштабу та національного.

Одним із важливих заходів, що виконував, як економічну, так і рекреаційну функцію, були ярмарки, в яких брали участь майже всі верстви населення. Видовища були обов'язковою частиною кожної ярмарки, наприклад, у Франції ще з XVI століття тут показували театралізовані вистави. Ярмарки завжди відвідували коронованні особи, які вражали народ вишуканістю та розкішшю свого вбрання. "У Венеції ярмарок Вознесіння був пишним театралізованим і ритуальним дійством. Саме в цей час відбувався обряд заручин венеціанського дожа з морем. Подивитись на це видовище до Венеції стікалось більше 100 тис. чоловік." [4, 80].

Згодом певні знакові події почали привертати увагу жителів інших, як правило, сусідніх держав. Наприклад, Венеціанський карнавал, відправною історичною точкою якого є 1094 рік, міжнародної популярності набув у XVII столітті, коли отримав своє "особливе обличчя" з традиційними перевдяганнями у різні костюми та маски. Карнавал перетворився у яскраве шоу, в якому брали участь аристократи та простолюдини, а також численні гості з інших міст та країн.

Обряд заручин дожа Венеції з морем та Венеціанський карнавал були основними подіями міста, які отримали міжнародний статус.

Аналогічні події, але не такі популярні, відбувались і в інших країнах. Так, традиційно привертали увагу населення міст, країн та гостей церемонії коронації та вінчання монархів, які, до речі, не втратили своєї популярності й сьогодні. Наприклад, церемонія весілля принца Великобританії Вільяма і Кетрін Міддлтон, що проходила 29 квітня 2011 року, залучила до країни тисячі туристів.

У Німеччині в жовтні 1810 року з нагоди одруження кронпринца Людвіга та принцеси Терези Саксонської-Гільдбургхаузької вперше було проведено пивний фестиваль Октоберфест. Відтоді місцеві пивовари розставляють свої намети щорічно, а захід користується великою популярністю у туристів.

Другий етап (ІІ половина XIX – ІІ половина XX століття) – етап становлення організованого подієвого туризму. Поклав початок організованим подорожам, присвяченим певній події, англієць Томас Кук. У 1851 році у лондонському Гайд-парку був збудований великий павільйон для торгівельно-промислової виставки. Дізнавшись про це, Т. Кук вирішив організувати поїздки на виставку для різних категорій населення. Цей грандіозний план був широко розрекламований в щойно створеному Т. Куком журналі "Екскурсант". Як результат: виставку відвідали більше 165 тисяч осіб. В другій половині XIX століття проведення торгівельно-промислових виставок стало регулярним. Після Лондона аналогічна виставка відбулася в Дубліні, а у 1855 році в Парижі на Єлисейських полях. Організацією поїздок до Парижа також займався Т. Кук. Це був його перший зарубіжний маршрут, тому, щоб все пройшло успішно, він уклав контракти з власниками готелів і транспортних засобів, які гарантували б туристам спокій та комфорт. Спеціально для цієї подорожі Т. Кук "видав путівник, який на цей раз не тільки знайомив з визначними пам'ятками міста, але й давав масу практичних порад про те, як правильно вести себе в незнайомому місті" [4, 115]. Завдяки такій організаційній діяльності успіх виставки був настільки великий, що після закінчення сезону особистий секретар Наполеона ІІІ передав Т. Куку вдячність імператора.

На туристичне шоу перетворилось також відкриття Суецького каналу, яке відбулося 4 жовтня 1869 року. Першими до каналу увійшли кораблі з коронованими особами, послами, політиками. Кожне судно зустрічалось салютом. Після 48 святково прикрашених офіційних кораблів, які слідували у встановленому порядку, настала черга судна з туристами, які відправились побачити не тільки щойно відкритий канал, але й багатих і знаменитих учасників церемонії. Цей туристичний маршрут організував все той же Томас Кук.

Історія карнавалу у Ріо-де-Жанейро веде початок від XVII століття, коли у Бразилію був завезений португальський карнавал. У XIX столітті він переймає риси італійського та французького кар-

навалів, але у ІІ половині ХІХ століття сформувалось власне обличчя Бразильського карнавалу: з'явились типові для нього блоки учасників, з року в рік стають красивішими пісні та багатшими за оформленням та елементами танці. У 1928 році у Ріо-де-Жанейро з'являється перша школа самби. З Ріо традиція парадів шкіл самби розповсюджується по іншим містам Бразилії. У ІІ половині ХХ століття карнавал у Ріо-де-Жанейро стає всесвітньо популярним, його родзинка – паради шкіл самби, красиві й відверті костюми учасників і неповторність латиноамериканської атмосфери свята.

Хоча кількість туристів, що відвідували вищевказані події, досить значна, але в цілому вона не є показником масовості, оскільки в інших країнах такі тури не практикувались зовсім. Крім того, ці подорожі не були регулярними. Часто туристи індивідуально організовували свої поїздки за власною програмою тощо.

Третій етап (з другої половини ХХ століття до наших днів) – етап масового розповсюдження та функціонування подієвого туризму. У другій половині ХХ століття набувають нових рис, отримують всесвітню популярність і стають візитівками своїх міст Венеціанський, Бразильський та інші карнавали. Регулярно проводяться та притягують мільйони туристів і вболівальників Олімпійські ігри, чемпіонати світу та континентів з різних видів спорту. Започатковуються та стають традиційними кінофестивалі (наприклад, Берлінський, Каннський тощо), гастрономічні фестивалі (Октоберфест (Мюнхен, Німеччина), Паризький салон шоколаду (Франція), Фестиваль морепродуктів (Гров, Іспанія)) та інші.

На цьому етапі кожне місто, кожна країна, прагнучи максимально самовиразитись, створює те неймовірне, неповторне враження чарівного свята, яке, відчувши одного разу, вже неможливо забути. В таких турах суміщаються відпочинок і екскурсії у відомих туристичних центрах з відвідинами найвидатніших подій сфери культури, мистецтва та спорту. Розвиток подієвого туризму підтримується владою та підприємцями, оскільки крім прибутків дає й потужну рекламу місту, а то й цілій країні. На нинішньому етапі розвитку цей вид туризму стає організованим та масовим явищем у світі, без якого вже неможливо уявити сучасне життя.

За даними туроператорів ("Вояж", "Антарес Тур", "Феєрія Мандрів"), клієнти найчастіше вибирають широко відомі події, до яких відносяться: Олімпійські ігри, чемпіонати світу та континентів, Каннський кінофестиваль, церемонія вручення премії "Оскар", День Святого Патрика, циркові свята в Парижі, мюнхенський "Октоберфест", покази мод у Мілані, Токіо та Нью-Йорку, аукціони "Сотбі" та "Крісті", Венеціанський та Бразильський карнавали.

Оскільки з кожним роком частка туристів сегменту подієвого туризму збільшується, цей вид потребує вивчення й удосконалення організації, у чому велику роль відіграє розробка його класифікації та її критеріїв.

На сьогодні існує небагато визначень поняття "подієвий туризм", а також класифікаційних підходів до його систематизації [2]. Однак, можемо виділити кілька основних тематичних напрямків: національні фестивалі та свята, театралізовані шоу, кіно- і театральні фестивалі, гастрономічні свята, виставки квітів, покази мод, аукціони, спортивні події, музичні концерти та фестивалі.

На нашу думку, подієвий туризм слід класифікувати за наступними критеріями:

За використанням відповідних туристичних ресурсів:

- природо-орієнтований подієвий туризм – орієнтація на природні ресурси, унікальні природні явища (північне сяйво, виверження вулканів тощо);
- суспільно-орієнтований подієвий туризм – орієнтація на суспільні ресурси (релігійні, громадські, мистецькі, історичні, спортивні та політичні).

За тематикою основного заходу:

- спортивні – Олімпійські ігри, чемпіонати світу та континентів;
- релігійні – Сходження Благодатного Вогню на православну Пасху (Єрусалим, Ізраїль);
- мистецькі – Каннський кінофестиваль (Канни, Франція), фестиваль античного театру (Арлі, Франція);
- гастрономічні – міжнародний пивний фестиваль "Октоберфест" (Мюнхен, Німеччина);
- політичні – Всесвітній економічний форум (Давос, Швейцарія);
- торгово-економічні – аукціони – Сотбі (Лондон, Великобританія), ярмарки – Національний Сорочинський ярмарок (Великі Сорочинці, Україна), автосалони – Токійський автосалон (Токіо, Японія), авіасалони – Авіасалон Ле Бурже (Париж, Франція);
- церемонії – інавгурації, коронації, вінчання монархів та знаменитостей, вручення премій – премія "Оскар" (Лос-Анджелес, США) та Нобелівська премія (Стокгольм, Швеція) тощо;
- історико-культурні – День Святого Патрика (Дублін, Ірландія);
- флористичні – фестиваль бонсай (Нара, Японія); день апельсинів (Амстердам, Нідерланди) та фестиваль фіалок (Тулуза, Франція);

- модні покази – покази мод у Мілані, Токіо та Нью-Йорку;
- культурно-розважальні – Венеціанський та Бразильський карнавали);
- громадсько-патріотичні – дні міст, сіл, пам'ятних дат (наприклад, Куликовської битви) тощо).

За масштабом події:

- міжнародного рівня – Бразильський карнавал, Олімпійські ігри;
- національного рівня – фестиваль у Шешорах на Україні;
- регіонального – свято різника на Закарпатті, спортивні змагання регіонального рівня;
- місцевого рівня – дні міст, сіл тощо.

За регулярністю проведення:

- регулярні події та заходи – Канський кінофестиваль, Олімпійські ігри;
- унікальні події – відкриття Суецького каналу, весілля британського принца Вільяма.

Наведена нами класифікація не претендує на вичерпність і може бути вдосконалена й іншими критеріями.

Основні світові центри подієвого туризму сконцентровані в Європі. Лідерами з організації та проведення різних заходів, що дають можливість реалізації подієвого туризму, є Франція, Італія, Німеччина та Великобританія. Деякі заходи, що проводяться в цих країнах, мають багатовікову історію, це зокрема: День Святого Патрика (Ірландія) Венеціанський карнавал (Італія), День Божоле Нуво (Франція), Октоберфест (Німеччина).

Серед найвідоміших та найпопулярніших фестивалів, що нині проводяться в Україні можемо назвати: Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики "Червона рута"; Міжнародний фестиваль "Таврійські ігри"; Всеукраїнський молодіжний фестиваль "Перлини сезону" тощо. Втім, на жаль, українські фестивалі, ярмарки, спортивні та інші заходи, що піднімають туристичний імідж країни, регіону або конкретної місцевості, поки що не можуть вийти на гідний міжнародний рівень. На нашу думку, досить перспективним є проведення в Україні етнофестивалів або інших заходів, що представляють національну культуру. Наприклад, Сорочинський ярмарок має всі передумови для того, щоб збирати багато глядачів і учасників, у тому числі й з-за кордону.

Умовами успішного проведення подібних заходів є, по-перше, затвердження відповідної державної політики, а, по-друге – залучення спонсорів, що підтверджує досвід проведення подієвих заходів за кордоном. В Україні достатньо відомих торгових марок, власники яких із задоволенням вкладали б гроші в популяризацію себе та підтримку національних культурно-мистецьких та спортивних заходів.

Діяльність щодо організації та проведення заходів такого характеру має зацікавити в першу чергу керівництво невеликих міст, що розташовані недалеко від столиці, або обласних центрів (де наявні аеропорти та вокзали, налагоджені комунікації, є можливість прийняти велику кількість гостей тощо), оскільки розвиток подієвого туризму сприяв би створенню додаткових робочих місць та залученню коштів до місцевих бюджетів.

Отже, подієвий туризм на сучасному етапі розвитку суспільства є важливим та необхідним явищем, що реалізує майже всі основні функції туризму: економічну, пізнавальну, рекреаційну, виховну та розважальну. Стрімкий розвиток подієвого туризму та необхідність оптимізації його функціонування зумовлюють потребу: грунтовних наукових досліджень історії розвитку, географії поширення та сегментації туристичного ринку цього виду туризму; прийняття ряду державних програм щодо розвитку подієвого туризму; залучення до його організації спонсорів та меценатів; здійснення ефективної реклами.

Використані джерела:

1. Бейдик О. О. Рекреаційні ресурси України : навчальний посібник / О. О. Бейдик. – К. : Альтерпрес, 2010. – 404 с.

2. Смаль І. В. Туристичні ресурси світу : навчальний посібник / І. В. Смаль ; Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя. – Ніжин : [б. и.], 2010. – 336 с.

3. Тищенко П. В. Теоретичні аспекти та розвиток подієвого туризму регіону [Електронний ресурс] / П. В. Тищенко. – Режим доступу : http://tourlib.net/statti_ukr/tyschenko.htm

4. Устименко Л. М. Історія туризму : навчальний посібник / Ю. Л. Афанасьєв, Л. М. Устименко. – К. : Альтерпрес, 2008. – 354 с.

Устименко Леся Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент

Событийный туризм как историко-культурное явление

В статье рассматривается понятие и основные общественные функции событийного туризма: экономическая, познавательная, рекреационная и развлекательная. Определены основные этапы развития данного вида туризма: начальный этап, этап становления организованного событийного туризма, этап его массового распространения и функционирования. Дана классификация событийного туризма и представлены его основные мировые центры.

Ключевые слова: событийный туризм, общественные функции событийного туризма, этапы развития событийного туризма, основные критерии и классификация событийного туризма.

Lesia Ustymenko, Candidate of Pedagogical sciences

Event Tourism es Historical and Cultural Phenomenon

The article present conception and social functions of event tourism. Eventful tourism, as a separate type of tourism, deserves considerable attention, so as develops rapid enough rates. However, in a scientific mind his essence and becoming are reflected not enough. Development of eventful tourism, his problem and prospect examined labours of Bobok B. The row of scientists marks the necessity of the use of eventful resources for organization of tourist activity, in particular Beydik O., Smal I., but it is not presented authors integral system and theoretical ground of essence of eventful tourism.

Eventful tourism considerably extends the limits of pleasure all growing necessities of modern tourists, that already not enough traditional trips, where combines, as a rule rest and making healthy with the small amount of excursions. Practicing eventful tourism, people become the living witnesses of most events in the world of sport, culture and art.

From the public point of view, development of eventful tourism is very important, as he will realize such important for society functions as: economic, cognitive, recreational and entertaining, that are the basic functions of tourism. The last three functions carry more subjective character, as a measure of cognitive, recreational and entertaining efficiency for every tourist – visitor of certain events will be different.

Indisputable is economic efficiency of development of eventful tourism, that allows most optimally to even oscillation of tourist seasonality. For many tourist regions, resorts, cities and small towns of realization of corresponding events is the additional source of money receivabless, and if a west is visited yet and by foreign tourists, currency. Therefore in development of eventful tourism, local communities are interested as a rule.

Defined stages of development of event tourism. Development of event tourism conditionally can be divided into three basic stages. First stage – from the oldest times second half of 19th of century is the initial stage of development of eventful tourism. It is possible to consider any trips that came true in old times with the aim of visit of holiday or competition the predecessors of future eventful tourism. For example, holiday of Dionis, devoted vintage or the Olympic games. Events were, as a rule, local scale and national.

Second stage – from second half of 19th of century to second half of 20th of century is the stage of becoming of the organized eventful tourism. First, who put beginning to the organized trips sanctified to the certain event there was an Englishman Thomas Cook. In 1851 in the London Hade Park large pavilion was built for a trade-industrial exhibition. Knowing about it, Thomas Cook decided to organize journeys on an exhibition for the different categories of population.

Third stage – from second half of 20th of century to our days is the stage of mass distribution and functioning of eventful tourism. In the second half of 20th centuries get new lines, of the cities of realization become and other Venetian, Brazilian carnivals get world popularity. Regularly conducted and attract millions of tourists and fans the Olympic Games, world and continents cups from the different types of sport. Begin and become traditional film festivals.

Present classification of event tourism. For today there are a bit determinations of that it follows to understand under eventful tourism, and also classification going near his systematization. However, it follows to distinguish a few basic thematic directions: national festivals and holidays, theatricalising shows, theatrical festivals, gastronomic holidays, flower-shows, shows of fashions, auctions, sport events, musical concerts and festivals.

Eventful tourism it follows to classify on next criteria: use of corresponding tourist resources; the subjects of basic event; on scale of event (international level (Brazilian carnival, Olympic games), national level (a festival is in Sheshori on Ukraine), regional (sport competitions of regional level), local level (Days of cities, villages and others like that); regularity of realization (are regular events and events(for example, festival of film in Canny or Olympic games), are unique events(for example, opening of the Suez channel or wedding of the British prince William). It is basic classification of tourism. But she can be perfected yet by other criteria.

If to analyse the basic world centers of eventful tourism, then majority them settling down in Europe. And among countries by leaders in relation to organization and realization of different events, that give an opportunity to realization of eventful tourism there is France, Italy, Germany, Great Britain. Some events that is conducted in these countries already have centuries-old history.

Key words: event tourism, conception and social functions of event tourism, stages of development of event tourism, classification of event tourism

УДК 008:001

Яковлев Олександр Вікторович,
кандидат історичних наук

ЕНДОГЕННІ ТА ЕКЗОГЕННІ ЧИННИКИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ РЕГІОНІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

У статті визначаються екзогенні (зовнішні) та ендогенні (внутрішні) чинники регіонального соціокультурного розвитку сучасної України. Виявляються характерні особливості диференціації окремих регіонів. Визначаються шляхи реалізації синергетичного розвитку регіонів на основі кластерного, стратегічного і проектного підходів у їх синергетичній єдності.

Ключові слова: *екзогенні та ендогенні чинники, соціокультурний розвиток, регіон, синергія, конвергенція, кластер, стратегічний і проектний підходи.*

Попри перманентний вихід культури України в кінці XX – на початку XXI століття у світовий інформаційний простір в умовах незалежності самостійної країни зберігається значний ризик для соціокультурного розвитку окремих регіонів. Це спричинює необхідність розроблення та запровадження нової регіональної політики, підґрунтям якої повинна стати синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумуі України.

В останні десятиліття українська культурологічна наука збагатилась ґрунтовними регіональними дослідженнями культурно-мистецького життя: Галичини (Л. Кияновська, Л. Микуланинець, М. Черепанін), Слобожанщини (С. Зуєв, О. Чуркіна), Півдня та Центральної України (Т. Мартинюк, М. Слабченко, Ю. Норманська, А. Кравченко), окремих локусів і міст, що пояснюється відродженням інтересу до етнокультури у постіндустріальному глобалізованому інформаційному суспільстві.

Менш дослідженою залишається проблема синергетики культурного розвитку регіонів. Якщо в економіці проблематика консолідації регіонального простору та поглиблення міжрегіональної співпраці розроблюється на державне замовлення Національним інститутом стратегічних досліджень (С. Біла, О. Шевченко, В. Борщевський, А. Мокій), то в теорії та історії культури, культурологічній регіоніці дослідження зазначеного напрямку лише розпочинаються (В. Личковах, С. Волков, О. Яковлев). Для обгрунтування стратегії кросрегіонального культурного розвитку модерної України необхідно виявити основні чинники, що зумовлюють процеси диференціації та інтеграції окремих регіонів.

Розглянемо екзогенні (зовнішні) та ендогенні (внутрішні) фактори впливу як на загальнонаціональний поступ України, так і на її регіональні ідентифікації.

Екзогенні чинники пов’язані з включенням України до глобалізаційних процесів, зокрема: урбанізації з розбудовою мегаполісів і великих міст, міграції населення, впливу світових валютних коливань, інфляції, надзвичайних геоприродних ситуацій. Також впливають зміни політичного устрою і економічного курсу в країні періоду незалежності, що позначилось диференціацією окремих регіонів, які розподілилися на: індустріальні регіони-локомотиви (Донецька, Дніпропетровська, Луганська, Запорізька області), проблемні аграрні регіони (Полтавська, Кіровоградська), депресивні, периферійні території (Закарпатська, Чернівецька, Волинська, Тернопільська області).

Відповідна картина нерівномірного економічного і культурного розвитку характерна й для країн Європейського Союзу, в межах котрого здійснюється серйозна регіональна політика єднання. За даними Національного інституту стратегічних досліджень, спостерігається значна диспропорція рівня ВВП між країнами ЄС [1, 82]: Люксембург має 280 % від середнього рівня в ЄС, а Болгарія – лише 41 %, різниця – у 7 разів. Досвід регіональної політики ЄС показує: якщо не можна підсилити синергетичний ефект в економіці, це можливо здійснити в культурному обміні та інтеграції регіонів-лідерів і периферії.

До ендогенних чинників, що впливають на кросрегіональний розвиток, належить геополітичне походження, історичний період входження регіону до складу певної країни; географічне розташування, що уможливлює або ускладнює транскордонне співробітництво; етнічно-демографічний статус, кількісне співвідношення етнічних груп на території локусу. Ступінь впливу ендогенних факторів багато в чому залежить від ефективності державної етнографічно-національної, мовної, гуманітарної політики. В Україні ендогенні етнічно-демографічні чинники притаманні АР Крим, регіонам Західної України, де проживає значна кількість різних етносів, які мають свої особливості культурно-національного і соціально-економічного розвитку.

© Яковлев О. В., 2013

У синергетичному поєднанні з дією екзогенних і ендогенних чинників на кросрегіональний розвиток України впливає домінування екстенсивного типу господарювання з використанням природних сировинних ресурсів на основі застарілих технологій. Пострадянський тип соціуму обумовлює соціально-економічні диспропорції і структурну розбалансованість економіки і культури регіонів, їх розподіл на індустріальні, аграрні і периферійні. Посилюються тенденції до монополізації та моноструктурної спеціалізації, подальшого поглиблення диспропорційності соціально-економічного і культурного розвитку окремих регіонів.

Внаслідок дії зазначених процесів знижується інтенсивність міжрегіональних зв'язків, посилюється монополізація внутрішніх ринків господарювання і праці, зростає міграція людських ресурсів з периферійних територій до регіональних центрів, посилюється диспропорційність у показниках якості життя і рівня задоволення культурних потреб у центральних і периферійних локусах.

Характерними тенденціями динаміки сучасного соціально-економічного розвитку регіонів, за даними Національного інституту стратегічних досліджень [1, 8], є такі: найінтенсивніший поступ у м. Києві, Дніпропетровській, Житомирській та Рівненській областях, активізація темпів приросту в Миколаївській, Вінницькій, Луганській, Запорізькій областях. Проте втратили динаміку зростання Івано-Франківська, Тернопільська та Чернівецька області; повільно розвиваються Харківська, Чернігівська, Херсонська області, Автономна Республіка Крим. Отже, й на сьогодні залишається диспропорція у розвитку регіонів-локомотивів і периферійних проблемних регіонів.

Усунення суттєвих диспропорцій регіонального розвитку потребує розроблення науково-раціональної, ефективної регіональної політики: поліпшення її інституційного забезпечення, підвищення рівня конвергенції регіональних соціально-економічних і культурно-освітніх підсистем. Проте на сьогодні ці проблеми, на жаль, не вирішуються. Поглиблення дезінтеграційних процесів на регіональному рівні проявляється, перш за все, у недостатній конвергенції соціокультурного розвитку.

Натомість теорія конвергенції (від латинського convergo – зближаюсь) як одна з провідних сучасних концепцій розвитку суспільства обґрунтовує можливі напрями об'єктивних тенденцій до інтернаціоналізації економічної, політичної і культурної діяльності людства у глобальному масштабі. Її засновники Дж. Гелбрейт, У. Ростоу (США), Ж. Фурастьє, Ф. Перру (Франція) вважають, що всесвітній характер науково-технічної революції спонукає необхідність у спільному вирішенні загальнолюдських глобальних проблем. Розвиваючи теорію конвергенції, представники Римського клуба, що був заснований італійським ученим А. Печчеї, поглиблюють розуміння особливостей розвитку людства у постіндустріальну епоху, роблячи акцент вже не на ендогенних (зовнішніх) глобальних чинниках, а на внутрішніх (екзогенних) – соціальних, психологічних, культурних, наполягаючи на їх домінантному значенні і орієнтуючись на національну інтелектуальну еліту та інтелігенцію.

Ці проблеми соціальної синергетики безпосередньо стосуються й розвитку регіонів України, низький рівень конвергенції яких виявляється у посиленні тенденцій до збільшення розриву між найбільш та найменш розвиненими областями. Даються взнаки розбіжності пріоритетів соціально-економічної, екологічної і культурної політики регіонів, міжрегіональні відмінності в рівнях розвитку людського ресурсу, диференціація матеріальної якості та забезпечення культурних потреб населення, зростання обсягів міжнародної міграції трудових ресурсів у прикордонних регіонах.

Відсутність сформованої системи соціокультурних контактів та кросрегіонального обміну, фрагментарність інформаційного простору та істотний зовнішній централізований державний вплив на нього призводять до невпорядкованості міжрегіональної мобільності активного населення. Надмірна концентрація інтелектуальних і трудових ресурсів в окремих регіонах і великих містах викликає загострення соціальних проблем у менш розвинених локусах, формування локалізованих (закритих) регіональних ринків інтелектуальних і трудових ресурсів. Їх недоступність для інших локусів спричинює фрагментарність галузевих ринків та зниження конкурентоспроможності національної економіки і культури України в цілому. Недостатня активність регіонів у спільній реалізації транскордонних зв'язків призводить до відсутності потужних наукових інтелектуальних проектів європейської співпраці, неефективності функціонування структури міжнародної економічної та культурної діяльності країни.

Основними ендогенними та екзогенними чинниками недостатньої конвергенції регіонів України є відсутність цілісної інституційної системи міжрегіональної співпраці, концептуальних основ її функціонування, наявність регіональних бар'єрів для її реалізації.

Соціокультурна дезінтегрованність окремих локусів України набуває проблемного концептуального характеру макро- і кросрегіонального, загальнодержавного рівня. Значна асиметрія соціально-економічного і культурного розвитку регіонів стали одним з найвагоміших бар'єрів для формування цілісного цивілізаційного простору України. Руйнування чіткої системної ієрархії підлеглості та синергетики окремих суб'єктів призвели до порушення стійкості макроекономічної і культурної структури держави в

цілому. Лібералізація зовнішньоекономічної діяльності переорієнтувала значну частину внутрішньодержавних зв'язків на зовнішні. Результатом стало перебування України за ефективністю функціонування внутрішнього ринку на 129 місці з-поміж 139 країн світу [5, 21].

Важливим аспектом зниження рівня міжрегіональної співпраці є відсутність в Україні державної стратегії цивілізаційного просторового розвитку та відсутність концептуальних засад регіональної політики. Інтеграція регіональних систем потребує розроблення адекватних механізмів упорядкування нових форм економічних і соціокультурних відносин, що складаються між регіонами.

Засадничою передумовою ефективності державної регіональної політики є її позиціонування як політики узгодження інтересів, а її ідеології – на засадах субсидіарності, партнерства та ефекту синергії ("соработничества").

Сучасні процеси міжрегіональної інтеграції ґрунтуються на добровільних засадах узгодження інтересів держави (центру), регіональних органів влади та представників приватного інвестиційного капіталу. Такий підхід вимагає зміни форм та методів регулювання і на загальнонаціональному, і на регіональному рівнях, побудованих сьогодні лише за вертикаллю, розроблення шляхів переходу до горизонтальних мережевих відносин.

Головним завданням реформування регіонального розвитку держави має стати створення "локусної" демократії європейського зразка як системи, що надає можливості країні зі складною регіональною структурою, територіальними громадами з різним культурно-мовним складом жити і розвиватися в синергійній гармонії. За матеріалами Утрехтської конференції міністрів держав-членів Ради Європи [6, 44–60], в країнах ЄС було визнано, що адміністрування на регіональному рівні без їхньої співпраці надає лише короткостроковий позитивний ефект. Серед основних принципів "локусної" демократії є дотримання автономії регіонів на основі субсидіарності, відповідальності регіонів за цілісність і суверенітет держави, лояльності і взаємоповаги між різними рівнями управління (держава, регіон, місцеві, територіальні органи влади).

Загальна модель організації влади на регіональному рівні, унормована в статтях 5 і 132 Конституції України, містить певні європейські засади регіонального управління: єдність і цілісність державної території, поєднання централізації і децентралізації у здійсненні державної влади, збалансованість і соціально-економічний розвиток регіонів з урахуванням їх історичних, економічних, географічних і демографічних особливостей, етнічних і культурних традицій. Але не визначено статус правосуб'єктності регіонів, представництво їх власних (локальних) інтересів, статус територіального самоврядування, як це відображено в Європейській хартії місцевого самоврядування (1985 рік). Законодавчо не унормовано поняття "регіон", не визначено його співвідношення зі значенням понять "область" та "адміністративно-територіальна одиниця". Отже, сучасна державна регіональна політика України потребує інституційно-правового удосконалення. Поки що на регіональному рівні існує інституційний конфлікт-дуалізм влади: районна та обласна ради / районна та обласна державні адміністрації.

Законодавчо не визначеною залишається територіальна сфера впливу місцевого самоврядування, оскільки в Україні і досі не встановлені просторові межі територіальної громади, що створює проблеми для визначення територіальних кордонів субнаціонального (регіонального) рівнів. Водночас, положення ст. 5 Європейської хартії місцевого самоврядування передбачає наявність територіальних кордонів.

Відтак, основою формування стратегічно орієнтованої державної політики є удосконалення інституційних засад регіонального розвитку. В Україні й досі не скоординовані та не узгоджені галузеві і секторальні програми соціокультурного розвитку регіонів зі стратегічними завданнями кросрегіональної синергії загальнонаціональної державної політики. Існує потреба у визначенні поняття державної регіональної політики та плану і завдань її реалізації. Розв'язанню зазначених проблем в юридичному контексті присвячені дисертаційні дослідження Т.О. Карабіна (2007), П. М. Любченко (2007), В. П. Новика (2008), Т. О. Паутової (2011).

Теорія та історія культури тільки наближається до вивчення питань синергії соціокультурного розвитку регіональних ідентичностей України. Тут завданням культурології є визначення синергійних шляхів соціокультурного розвитку регіонів. Зокрема, сучасний стан культурологічної регіоніки потребує наукового обґрунтування "статусу кластерів як визнаного у світовій практиці дієвого інструменту кооперації, інтеграції та співробітництва на міжрегіональному, транскордонному та міждержавному рівнях" [1, 34].

Чи можна кластерний підхід застосовувати в культурологічних дослідженнях? Поняття "кластер" виникло в економіці і отримало розповсюдження в різних галузях людської діяльності, пов'язаної з міжгалузевою регіональною кооперацією. Спираючись на аналіз сучасних концепцій кластера як наукового поняття і терміна [10], ми визначаємо "кластер" як географічне, територіальне,

галузеве або міжгалузеве об'єднання підприємницьких структур, науково-освітніх установ, громадських організацій та органів місцевої влади з метою встановлення каналів транзакцій, комунікацій і діалогу, що сприяють економічному та соціально-культурному розвитку територіальних громад. За географічним або територіальним розподілом кластери можна класифікувати на: регіональні, що створюються в межах одного регіону і орієнтуються на наявну географічну концентрацію; державні або національні, що включають організації і установи, розташовані в різних регіонах країни і спрямовані на встановлення міжрегіональної кооперації; міжнародні, що створюються на основі ефективного використання природних і людських ресурсів та інноваційних технологій, надійності каналів перерозподілу логістичних потоків між членами кластера. За кількістю членів та географічним охопленням кластери систематизуються у: мегакластери – групи взаємопов'язаних та взаємодіючих галузей, окремих сегментів у межах країни в цілому; мезокластери, що кооперують різні установи у межах конкретного регіону; мікрокластери, що представляють рівень міста.

У країнах ЄС кластерний підхід є однією з умов ефективної міжрегіональної кооперації, інструментом, що стимулює синергію інноваційно-орієнтованої діяльності регіонів. Фінляндія повністю розподілена на дев'ять кластерів. У Нідерландах діють 20 мегакластерів, на основі діяльності котрих визначається інноваційна політика держави. До 29 кластерів Данії залучено 40 % всієї промисловості. В Австрії діють транскордонні кластери з Німеччиною, Італією, Швейцарією, Угорщиною, налагоджені зв'язки між дослідницькими інститутами і університетами, складаються спільні інноваційні програми. У Словенії розроблено програму національного розвитку кластерів [7].

Ідея кластерізації поступово знаходить своїх прихильників й в Україні. Так, у Кам'янці-Подільському діє кластер сільського туризму "Оберіг". Швейний кластер у Хмельницькому об'єднує підприємства, середні навчальні заклади відповідного напряму та місцевий університет. У Міністерстві економіки України створено робочу групу з питань розвитку кластерів.

На жаль, теорія та практика кластерного підходу ще не знайшла відображення у регіональних культурологічних дослідженнях. Інституційне вирішення цієї проблеми у вимірах культурології потребує конкретизації визначення поняття "кластер в культурно-освітній галузі", створення та стимулювання інноваційної діяльності у межах культурно-мистецьких кластерів, визначення ролі кластерів як інструментів реалізації проектів міжрегіональної кооперації та синергії національних ідентичностей в єдиний культурний континуум України.

Першою ластівкою часткової практичної реалізації культурного кластера є діяльність "Мистецького арсеналу" в Києві з інтеграцією різних видів мистецтв, залученням окремих регіонів України і транскордонних проектів, просвітницьких майстер-класів з подоланням рецептивних бар'єрів між митцем і споживачем елітарного мистецтва. Культурний мікрокластер "Мистецький арсенал" розташований на території історичного промислового комплексу "Арсенал".

Крім того, до інституційних інструментів регіональної політики співпраці відноситься узгодження стратегічного та проектного планування культурно-освітньої діяльності держави. Згідно з положеннями Державної стратегії регіонального розвитку до 2015 року (Постанова Кабінету Міністрів України від 21 липня 2006 р. № 1001) стратегія розвитку того чи іншого локусу повинна підкріплюватися певними проектами. З метою послідовного регіонального та загальнонаціонального розвитку соціокультурної сфери України пропонуємо поєднати стратегічний та проектний підходи у довгостроковому плануванні, зокрема у реалізації міжнародних гуманітарних стратегій [8].

Характерною ознакою стратегічного підходу є його усталеність та універсальна значущість, спрямованість на вирішення глобальних довгострокових завдань державного спрямування. Ідея синергетичного підходу як стратегічного напряму в дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем в ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку може стати методологічною основою об'єднання цінностей окремих етнонаціональних спільнот і регіонів у цілісний культурний континуум соборної України [4].

Яскравим прикладом синергетичного стратегічного підходу до регіонального розвитку в ЄС є план "Europe – 2020", зорієнтований на динамічне культурне зростання співдружності ЄС до 2020 року. За даними п'ятого звіту Європейської комісії, стратегія розвитку сконцентрована навколо трьох пріоритетів Agenda 2020: інновації, інфраструктура та інституційні можливості [1, 83].

Інновації передбачають, передусім, підвищення рівня освіти населення ЄС. Якщо сьогодні в Європі 14 % населення до 28 років має лише середню та початкову освіту, то до 2020 року ця цифра має скоротитися до 10 %, але підвищиться кількість працівників з вищою освітою. Так, якщо на сьогодні 30 % людей в ЄС має "третинну", так звану неповну вищу освіту, то у 2020 році – вже 41 % населення повинно бути з вищою освітою. Таке стратегічне планування спрямоване на розвиток

інноваційної діяльності. Це буде сприяти подоланню екстенсивно-компенсаційного розвитку регіонів Європи, переходу економіки і культури на нову інтенсивну основу.

Концептуальне вирішення завдань міжнародних гуманітарних стратегій та їх практичної реалізації в пілотних проектах пропонується в сучасних культурологічних дослідженнях В. А. Личковаха, Ю. Ю. Сугробової, Л. В. Терещенко-Кайдан, М. О. Тимошенка, О. В. Яковлева, що розроблені в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ). Як засіб інтенсифікації синергетичних процесів в культурному середовищі регіонів пропонуються сучасні соціально-гуманітарні проекти, спрямовані на подальший інтеграційний розвиток сучасної України.

Потенційно ефективним вирішенням проблем стратегічного планування може бути пропозиція синергетичного підходу в етнокультурології [4], що узгоджується з актуальними пілотними проектами. У НАКККіМ – це проекти: "Визначні діячі та пам'ятки культури України", "Діалог культур: Україна – Греція – Сербія", Інтернет-конгрес "Наука. Культура. Освіта – XXI століття". Докторантом НАКККіМ Ю. Ю. Сугробовою розроблена і апробована культуротворча модель етнонаціональної освіти у вищій школі АР Крим [10, 342]. Національним інститутом стратегічних досліджень України започаткований цікавий проект "Національні дебати". Це – відеоконференції за участю всіх регіонів України, найближчою тематикою якої є обговорення нової регіональної політики [9, 93]. Національний проект "Відкритий світ" інформаційно об'єднає всі регіони України.

У представлених проектах динамічна синергія української культури розкриється з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів та їх подальшим полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку XXI століття.

Використані джерела:

1. Регіони України: проблеми та пріоритети соціально-економічного розвитку : монографія / за ред. З. С. Варналія. – К. : Знання України, 2005. – 498 с.

2. Личковах В. А. Універсалізм та регіоніка у сучасній етнокультурології / В. А. Личковах // Людина і суспільство: основні тенденції розвитку і фактори трансформації у філософському, соціальному та психологічному вимірі : зб. мат. круглого столу (31 березня 2006 р., Чернігів) / ред.: В. Ю. Кондович ; Черніг. держ. ін-т права, соц. технологій та праці. – Чернігів : Чернігівські обереги, 2006. – 114 с. – С. 6–13.

3. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка : монографія / С. М. Волков. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. – 248 с.

4. Яковлев О. В. Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні / О. В. Яковлев // Аркадія. – Одеса, 2013. – С. 19–25.

5. The Global Competitiveness report 2010-2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www3.weforum.org/docs/WEF_GlobalCompetitivenessReport_2010-11.pdf

6. Європейська правова база місцевого регіонального розвитку : бюлетень / Делегація України в Конгресі місцевих і регіональних влад ради Європи. – К. : Паливода А. В. – 2010. – 120 с. – № 1: За матеріалами Утрехтської конференції міністрів держав-членів Ради Європи, відповідальних за місцеве і регіональне управління, яка відбулася 16–17 листопада 2009 року. – 2010. – 120 с. – С. 44-60.

7. Кластери [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.academia.org.ua/?p=278

8. Яковлев О. В. Реалізація міжнародних гуманітарних стратегій НАКККіМ / О. В. Яковлев // Вісник ДАКККіМ. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 86–89.

9. Сугробова Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) : монографія / Ю. Ю. Сугробова. – Сімферополь : Видавничий центр КДМУ, 2012. – 352 с.

10. Семенова Г. А. Національний кластер – новий шлях для прискорення економічного та інноваційного зростання України / Г. А. Семенова, О. С. Богма // Вісник економічної науки України. – 2006. – № 1 (9). – С. 127–133.

Яковлев Александр Викторович, кандидат исторических наук

Эндогенные и экзогенные факторы социокультурного развития регионов современной Украины

В статье определяются экзогенные (внешние) и эндогенные (внутренние) факторы регионального социокультурного развития современной Украины. Выявляются характерные особенности дифференциации отдельных регионов. Определяются пути реализации синергетического развития регионов на основе кластерного, стратегического и проектного подходов в их синергетическом единстве.

Ключевые слова: экзогенные и эндогенные факторы, социокультурное развитие, регион, синергия, конвергенция, кластер, стратегический и проектный подходы.

Oleksandr Yakovlev, Candidate of Historical sciences

Endogenous and Exogenous Factors of the Socio-cultural Development of Modern Ukrainian Regions

The article presents the problem of the regional cultural development in Ukraine. Exogenous (external) factors associated with the inclusion of Ukraine to globalization, urbanization with development of cities and large towns, population migration, due to changes in the political system and economic policy in the period from Independence.

Endogenous (internal) factors that influence the krossregional development of Ukraine belongs geopolitical origin, historical period, entering the region of the particular country, geographic location, which enables or complicates cross-border cooperation, ethno-demographic origin, the proportion of ethnic groups in the locus.

Removal of significant disparities of regional development requires the development of a rational, efficient regional policy: improving its institutional support, increasing convergence of regional socio-economic, cultural and educational subsystems.

Low level convergence is to strengthen the trend towards widening gap between the most and least developed regions, differences of socio-economic, environmental and cultural regional policy, interregional disparities in the development of human resources, material quality and differentiation of the cultural needs of the population, growth in international migration labor in border regions.

The main endogenous and exogenous factors insufficient convergence regions of Ukraine is the lack of a coherent institutional framework of interregional cooperation, the conceptual bases of operation, availability of regional barriers to its implementation.

As an essential precondition for the effectiveness of regional policy is its positioning as policy coordination of interests, and its ideology – on the basis of subsidiarity, partnership and synergy.

Thus, the basis for creating a strategically oriented policy is to improve the institutional framework for regional development. Ukraine has still not been coordinated or concerted industry and sectoral programs of socio-cultural development of the regions with the strategic objectives of synergy national policy.

The objective of the cultural studies is to identify cultural policy and ways of synergy socio-cultural development of regions. So the current state of cultural regionika requires scientific justification status of clusters as recognized in international practice effective instrument of cooperation, integration and cooperation at the regional, cross-border and inter-state levels.

Unfortunately, the theory and practice of cluster approach has not been reflected in regional cultural studies. Institutional solve this problem in cultural dimensions requires the specification definition of "cluster in the cultural and educational sector," creating and fostering innovation within the cultural clusters, the role clusters as tools projects interregional cooperation and synergy of national identities into a single cultural continuum of Ukraine.

By institutional instruments of regional policy cooperation is coordinated strategic and project planning cultural activities of the state. To consecutive regional and national development of socio-cultural sphere in Ukraine offers a combination of strategic and project approaches in public planning.

The idea of a synergistic approach (A. Yakovlev) as a strategic direction in the study of patterns of converting relatively simple components and subsystems in hierarchically complex structures of cultural activities in the plane synergetic paradigm of self may be the methodological basis of association values of certain ethnic communities and regions in a holistic cultural continuum united Ukraine.

Conceptual solving international humanitarian strategies and their implementation in pilot projects proposed in contemporary cultural studies (V. Lychkovakh, Y. Suhrobovoya, M. Timoshenko, L. Tereshchenko-Caidan, A. Yakovlev), developed at the National Academy of Culture and Arts. As a means of intensification of synergetic processes in the cultural environment of the region offers modern social and humanitarian projects aimed at further integration development.

In the presented projects synergy Ukrainian culture revealed considering dialectics of regional time-space and common patterns of occurrence, development, transformation of certain ethnic communities, regions and their association with holistic cultural continuum of Ukraine – National Collegiate image of Ukraine in the globalized world of the early twenty-first century.

Key words: exogenous and endogenous factors, social and cultural development, region, synergy, convergence, cluster, strategic and project approaches.

УДК 008.001.2

Тимошенко Максим Олегович,
старший викладач кафедри

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК СПОСІБ УСВІДОМЛЕННЯ ТА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ЦІННІСНОГО КУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ

У статті розглянуто деякі аспекти композиторської індивідуальності, що стають ключем до нового розуміння смислових домінант культурного середовища та зумовлюють її значення як культурно-історичного феномена; окреслено типові тенденції сучасної української композиторської творчості.

Ключові слова: *персоніфікація, композиторська індивідуальність, культурні цінності, культурний досвід.*

Спроби знайти нові стильові імена пов’язані останнім часом з вивченням сучасної композиторської індивідуальності як носія особистісної неповторності. Таким чином, рушієм загальнокультурної музичної свідомості стає авторська постать, авторські композиторські уподобання. З іншого боку, знаходимо й спроби відкрити такі глибинні архетипи художнього усвідомлення дійсності, які не потребують (в якості ціннісно-смислових, етико-естетичних) термінологічних транскрипцій, завжди є дієвими, заангажованими.

Складні взаємовідносини між людиною та створеною нею ж самою культурою були й залишаються сьогодні однією з найактуальніших тем. Певною мірою в цих взаємовідносинах завжди існує таємниця, дещо таке, що не піддається раціональному тлумаченню. З одного боку, з культурою пов’язане "друге народження", так би мовити, "штучне народження" людини як соціальної істоти (М. Мамардашвілі); а культура функціонує як "спосіб виробітки людей і людського гуртожитку" (В. Ключевський). З іншого боку, культура сама є сукупністю артефактів – до того ж різноманітних, від матеріально-речових до духовно-ідеаційних, є результатом діяльності сигніфікації як прояву вторинних психічних функцій людської свідомості (Л. Виготський). Дані проблемні питання і визначають актуальність цієї наукової розвідки.

Мета статті – виявити значення композиторської індивідуальності як способу презентації ціннісного культурного досвіду.

Відомо, що зумовлюючи існування людини як особистості з широким спектром індивідуальних настанов, властивостей, звичок, культура є водночас наслідком самоздійснення людини, засобом зберігання та передачі досвіду у багатьох його вимірах, результатом його предметно-символічного втілення у житті людської спільноти, відбитком свідомості людини у навколишньому світовому і життєвому просторі. Все це, в різних аспектах, знайшло широке відображення в роботах М. Бахтіна, Л. Виготського, О. Кирилюка, Н. Ревенко, І. Драча, М. Мамардашвілі, В. Ключевського, О. Берегової, Ю. Лотмана та багатьох інших.

Думається, що парадоксальні стосунки людини як історичної істоти з культурою як універсальним хронотопічним явищем зумовили парадоксальність й самого феномену людини. Як зазначав М. Бахтін, людина або більше своєї долі, або менше своєї людяності ("Епос і роман"). З цим висловом пов’язана й думка М. Бахтіна про те, що людина ніколи не збігається сама з собою, що й визначає справжнє життя особистості ("Проблеми поетики Достоєвського"). Іншими словами, існування людини в культурі потребує комплексу умов для формування її особистості. Але, визначаючись як особистість, тобто підкоряючи загальні фактори соціального людського буття індивідуальним можливостям усвідомлення, розуміння та творчого резонансу, людина постає головною умовою зростання не тільки культури, але й себе у культурі, змінюючи, уточнюючи образ "героя культури", відкриваючи нові призначення людської особистості тощо.

У дослідженні І. Драч [5] створюється синтетична інтердисциплінарна теоретична модель композиторської творчості, що дозволяє оцінювати названу творчість як художньо-естетичну цілісність, розкривати соціокультурне значення складових композиторської індивідуальності. Водночас, звертання до такої загальногуманітарної проблеми, як проблема людської індивідуальності, завжди несе певну небезпеку розчинення у безмежних галузях знання, в сукупності підходів, питань та концептуальних суперечностей. Тому дуже важливим здається те, що І. Драч задає названій проблемі свої питання,

© Тимошенко М. О., 2013

знаходить свої власні, обґрунтовані музикознавчим досвідом, підходи, відкриває ті протиріччя, що можуть стати перешкодою до оригінальної концептуалізації композиторської індивідуальності.

Спеціально зупинимось на понятті концептуалізації. Його ми сприймаємо як "знак" переваги концепційного підходу, що сьогодні стає все більш помітним у мистецтвознавчих та культурологічних працях, відповідаючи зростанню їх "розуміючих" тенденцій. Надзвичайно важливим нам здається те, що у межах концепційного підходу І. Драч пропонує не тільки множинність аспектів актуалізації композиторської індивідуальності, а й виявляє складний зміст, смислову багаторівневість кожного з таких аспектів. Так засвідчуються глибинні процеси формування музично-творчого задуму та його виходу на композиційно-драматургічну "поверхню" твору.

Сьогодні можна вже зрозуміти, чому проблема індивідуальності стає однією з провідних, навіть претендує на значення фундаментальної методологічної в системі сучасного знання. Впродовж минулого століття невпинно зростає складність індивідуальної свідомості людини відповідно до стрімкого розширення інформаційного поля культури та до принципових змін в характері інформації (її інтегрованості, з одного боку, стратифікації, з іншого; певного "омасовлення" – водночас герметичності, що потребує володіння особливими кодами тощо).

З позиції змін у "смисловій побудові" (термін Л. Виготського) людської свідомості не лише відкриваються шляхи композиторського мислення, напрями творчої самореалізації композитора, а й пояснюються ті суто музичні ідеї та форми їх втілення в художній формі музиці, що є справжнім змістом "модусів композиторської індивідуальності" (І. Драч). Отже, музичний твір, що в своїй архітектоніці та семантичному наповненні наслідує індивідуальний духовний світ свого творця, стає тим матеріалом, на основі якого можна з достатньою впевненістю судити не лише про аспекти композиторської індивідуальності, а й про смислові домінанти культурного середовища, про "близьке" і "далеке" кола спілкування митця.

Такі методичні прямування вимагають аналітичних підкріплень, невід'ємних від живої тканини музичного твору; останній, у свою чергу, "вплітається" в структуру музичного тексту на жанрово-стильовому рівні, тобто стає елементом в загальній системі музичного мовлення, додаючи до неї індивідуалізовані складові. Таким чином, індивідуальні "компоненти стилю" композитора не залишаються лише приналежністю його особистісної свідомості. Вони сприяють тому процесу авторизації музичного стилю, що активно відбувається в композиторській творчості XX століття; так складаються авторизовані стильові парадигми української музики останньої третини минулого століття.

У цілому, дослідження композиторської індивідуальності стає "ключем" до нового системного вивчення музики як художньо-естетичної форми, до тих інтердисциплінарних можливостей музикознавства (у тому числі – філософських, соціологічних, психологічних), що збільшують його методологічне й культурологічне значення. Це надзвичайно важливий і відповідальний напрям сучасного музикознавства.

Відтак, професійна музикознавча обізнаність, водночас, впевнене володіння культурологічними знаннями дозволяє визначати музикознавчу проективність культурологічних підходів і культурологічну глибинність, осмисленість музикознавчих методів аналізу. Головним завданням тут виступає формування такого дослідницького підходу до творчості українських майстрів, котрий засновується на особливостях смислового змісту та засобів його вираження у музичному тексті, тобто на семантиці творів. Такий підхід є вмотивованим з боку смислових інтенцій культури, наприклад, з боку, "категорій граничних засад" (О. Кирилюк) або "одвічних екзістенційних дихотомій" (Н. Ревенко), і водночас дозволяє ставити конкретні питання про певні художні технології.

З цього випливає й важливість розгляду усього спектру композиторських технік в українській музиці в її еволюційній спрямованості, поліпараметровості композиторської мови, що відбивається в окремому музичному творі й зумовлює його значення як культурно-історичного феномена, а також важливість визначення провідних засобів художньої виразності у зв'язку з естетичною специфікою формоутворення тощо.

Майже всі сучасні музикознавчі дослідження вказують на необхідність поєднання, інтеграції та адаптації у обраній предметній галузі різних підходів, методів дослідження, зокрема, тих методів аналізу музики, які визначаються як традиційні – жанрово-стильового, інтонаційно-семантичного, структурно-композиційного. На жаль, не завжди вказується на якісний результат такого поєднання-інтеграції, але ж його мета – відійти від того розрізненого споглядання застосованих у музичних творах засобів виразності, зокрема мелосу, ритміки, висотності, фактури, поліфонії, артикуляції тощо, що відсилає нас до відомих за підручниками та навчальними посібниками визначень "рис стилю".

Оскільки наведені питання дійсно є суттєвими, методологічно-інноваційними для українського культурознавця, то не дивно, що спроби їх вирішення знаходимо в дисертаційних дослідженнях, що,

як відомо, йдуть по передньому краю науки, передбачають звернення до проблемних загострень, невирішених завдань. На наш погляд, завдяки дисертаційним концепціям останніх років вимальовуються два головних питання, від відповіді на які залежать наукові фундації музикознавства. Перше з них – як розкривається зміст поняття про музично-культурний контекст з його багатошаровістю та антиномічними тенденціями (зокрема, масовості та елітарності, академізму та "а-грейду", діяння та сприйняття), яким має бути цей контекст при вивченні української композиторської творчості? Друге – що визначає критерії типологічного розгляду музичних творів, якщо провідним є ціннісний напрям аналізу, з яким пов'язаний культурологічний контекст?

Хоча сьогодні ще не сформоване остаточно спеціальне поняття про культурологічний контекст, у ряді досліджень з'ясовується його значення як певного рівню розгляду композиторської творчості, яким й зумовлюється вивчення типових властивостей цієї творчості.

Таких рівнів, переважно, три, у послідовності: образно-концептуальний, жанрово-формотворчий, стилістично-технічний. Таким чином, відкривається можливість йти від смислу до тексту як від етико-естетичного світоглядного тлумачення смислу музичного твору крізь значеннєві функції жанрових та стильових рішень до прийомів та засобів (знакової поверховості) вираження цього смислу. Саме названими рівнями визначення типових тенденцій сучасної української композиторської творчості зумовлюються структурні особливості музикознавчих робіт, що, таким чином, свідчить про зворотний й дуже могутній вплив музичного матеріалу на хід наукового дослідження. Саме послідовна резонансна взаємодія дослідника та матеріалу розвиває концептуальні музикологічні засади, сприяє систематичності, логічної витриманості підходу у цілому.

Певну напругу у зміст наукових робіт вносить поняття парадигми, коли воно залишається нез'ясованим щодо теоретичної моделі та не зовсім адекватно відповідає своєму призначенню. Але, відповідаючи поєднанню культурологічного підходу з ціннісним аналізом, зумовлюючи також певне семантичне "співробітництво" композиторів (майстрів творення музики) та музикознавців (знавців створеної музики), парадигматика знаходить своє місце в процесі розв'язування таких проблемних вузлів, як взаємозалежність, водночас, опір традиції – новаторства (інновацій), спільноти – особистості, без яких не обходиться жоден з періодів розвитку музичного мистецтва.

Підтвердження цього знаходимо в тому, що на образно-концептуальному рівні "осмислення композиторського "Я", яке відбувається крізь "сучасні та традиційні стилістичні моделі" [5, 158]; "жанрово-формотворча парадигма" характеризується, з одного боку, "руйнуванням традиційних класичних форм розвитку", з другого – "використанням усталених форм, жанрових моделей" [5, 159]; а "аналіз парадигмального характеру технік композиції" засвідчує "наявність нових та розвиток звичайних традиційних конструктивних засобів виразності" [5, 160].

Таким чином, сама культурна дійсність вимагає здійснення цілісного текстологічного аксіологічного підходу, звернення до питань мистецької герменевтики, визначення сучасного культурного середовища з притаманними йому стильовими рисами як співтворчого феномену музичної композиції та виконавства.

Останнім часом музикознавці та культурологи відкрили для себе ще одну галузь предметних науково-дослідницьких інтересів, мабуть, під певним впливом однієї з "болонських сентенцій" – освіта без науки не існує, що підказує й інверсійну думку: наука та освіта повинні співіснувати. Так чи інакше, питання про місце спорідненої з його професійною діяльністю дисципліни (музикознавства) в системі гуманітарного знання стає провідним для сучасного музикознавця. Тим більш зростає значення наведеного питання при зверненні до сучасного українського культурознавця, що мусить, за власною потребою або під тиском актуальних запитів соціуму, заново усвідомлювати себе й свій фах у контексті найбільш активних культурно-освітніх західноєвропейських рухів та зрушень.

Не буде перебільшенням сказати, що на сьогодні у новому світлі постає проблема гуманітарної освіти у цілому – як дійсно реальної (або майже реальної) можливості створити єдиний навчально-пізнавальний простір для "людини світу"; і формування такого простору виступає кроком до подальшого розширення міжособистісних зв'язків або, говорячи мовою соціоніки, можливостей інтертипного інформаційного метаболізму.

У другій половині XX століття істотним рушієм культури стала музична творчість у сфері масової культури, водночас віддзеркалюючи, узагальнюючи прояви "масовості" у культурній свідомості, суспільному бутті людини. Цей факт потребує спеціального вивчення, зокрема встановлення необхідних понятєво-методологічних культурологічних засад, що потребують мистецтвознавчого поглиблення у випадку звернення до художніх явищ.

Вже зазначалось, що в останні роки особливо яскраво виявляється інтердисциплінарна відповідальність культурологічних праць, їх, так би мовити, широке гуманітарне покликання. Системність, що

дозволяє, окрім іншого, відкривати зміст теоретичної та історичної моделей культури як кореспондуючих, є домінуючою ознакою єдиного культурологічного підходу. Вона дозволяє інтерпретувати художню культуру як гіпертекст, тобто конгломерат текстів, що постійно взаємодіють на жанровому, стильовому, стилістичному, а також естетичному та соціально-психологічному рівнях. Особливо продуктивним є ставлення до культури як до гіпертексту при вивченні явища музичної масової культури, що значною мірою зберігає ознаки усного, "фольклорного" функціонування. Але це й провокує певні труднощі, необхідність створення, знову таки ж, переконливого контексту для предмета дослідження, контексту, що спроможний виступати верифікацією ходу і змісту аналізу музичних феноменів.

Звідси до факторів актуальності сучасного культурологічного підходу віднесемо не тільки інтеграцію значного кола культурно-історичних, естетичних, музично-текстологічних питань, але і відтворення провідних уявлень про жанрові складові та передумови жанрової єдності музичної культури, підходів до стилістичного та семантичного аналізу текстів в річищі масової музичної культури. Тут відкривається можливість йти від узагальнюючого розгляду масової музики до визначення провідних рис окремих масових музичних жанрів і до функціонального вивчення "своїх" рівнів та ієрархічних узгодженостей масової музичної культури. В такому разі дослідження вибудовується шляхом все більшого "занурення" у проблематику роботи, конкретизації її предметного змісту як безпосередньо музичного. Останнє примушує суттєво оновлювати й постійні культурознавчі питання, культурологічні й естетичні категорії (жанру, стилю, форми, музичної мови тощо).

Найбільша складність пов’язана з розкриттям взаємозалежності між масовою музикою як культурно-семантичним артефактом, тобто відчутною, оформленою та усвідомленою реалією культури, і конкретикою її окремої форми, наприклад, рок-музики, як вже суто художнього феномену, тобто як завершеної автономної знакової побудови, що за всіма ознаками (завершеність, структурованість, відмежованість – за Ю. Лотманом) мусить бути визнана текстом культури.

Якщо в масовій музиці можна шукати зв’язки з безпосередньою реальністю життя, "алгоритм життя" – те, що зумовлює її "ідеологію" і "семантику" [2, 90], то й в житті, в "життєвому світі" культури можна знаходити "алгоритм музики" – як те, що зумовлює його естетичну виповненість та значимість. Проблема співіснування масового та елітарного постає однією з головних при визначенні діяльнісних критеріїв сучасної творчої особистості.

Визначальна риса масової музичної культури – органічно міцний зв’язок з повсякденним життєвим процесом, тому масовість – необхідна сторона культури, а основа культури – життя (все, що людина створює) – надбудовується над тим фактом, що вона (людина) жива, що вона особистість і що повинен бути сформований її образ. Конфронтація масової і елітарної культур особливо загострилася в пострадянському просторі культури останніх десятиліть, в якому відкрився вільний доступ до різних інформаційних ресурсів, а також сталося кардинальне переосмислення системи цінностей.

Але нам здається, що протиставлення масового і елітарного сьогодні не відіграє системоутворюючої ролі, швидше призводить до помилкових суджень, оскільки в масовому мистецтві виявляються власні елітарні шари. В цілому, протиставлення масового і елітарного не повинно носити оціночного характеру, бо й та й інша тенденції важливі для розвитку культури. І цілком зрозуміло, що співвідношення масового і елітарного не є назавжди заданим та незмінним. Те, що було елітарним, може стати надбанням масової свідомості і навпаки.

Проблема мас-медіа сьогодні полягає в тому, що поняття культури набуває глобального характеру, тобто процес омасовлення культурної свідомості досягає своїх планетарних меж. Здатність поширюватися в комунікативному просторі культури з достатньою швидкістю стає однією з головних характеристик повідомлення – зокрема, повідомлення музичного. Тут є важливим не тільки просторовий, але й часовий критерій, а головне – єдність широти та швидкості передачі інформації в комунікативному просторі постає критерієм успішності здійснювання культурно-комунікативного процесу.

Тому сьогодні поняття масовості набуває іншого значення, виступає необхідним критерієм культурної свідомості, відноситься до універсального, уніфікує сторони комунікативного простору, забезпечує континуальність і континуумність цього простору.

Без участі мас-медіа жоден творчий проект сьогодні не може існувати. З іншого боку, за допомоги ЗМІ, академічна музика, у всіх її рисах, залучається до факторів універсалізації сучасного музичного комунікативного простору. Входячи в систему масового музичного спілкування, стаючи частиною його, вона функціонально змінюється, семантично трансформується. Навіть якщо вона звучить як фон, як певний концептуальний життєвий зріз, то вже сприймається не як самостійне художнє повідомлення, що, насамперед, володіє пізнавальними функціями, але як естетичне сугестивне послання, що підтверджує необхідний для нормальної емоційно-психологічної життєдіяльності людини, стан.

Саме з боку організації діяльності ЗМІ та створення узагальненого комунікативно-мистецького плану культури, з її спроможністю вступати до діалогу з іншими національно-культурними мистецькими формаціями, стає зрозумілим, що не лише самі митці – композитори, музиканти-виконавці, співаки, танцюристи, хормейстери-диригенти тощо – утворюють та представляють особистісно-номінативний вимір сучасної української культури. До нього належать й ті, хто сприяє розповсюдженню, соціальному визнанню мистецьких явищ, у тому числі, художньо-текстових досягнень, відкриттів; ці "медіатори культури" також можуть і повинні ставати предметом культурологічної рефлексії.

Отже, явище персоніфікації поєднує між собою два головні виміри людської особистості у "життєвому світі культури", мистецький та культурологічний, той, що засновується на спеціалізованих професійних показниках, і той, що виражає загальні комунікативно-смислові настанови культури.

Соціокультурний акціоналізм стає сьогодні одним з могутніх рушіїв усуспільненої людської свідомості, дозволяє поєднувати, взаємозаміняти масовий та елітарний плани суспільного людського життя. Такий роздум зміцнює впевненість не лише в сьогоденні, а й в майбутньому української культурознавчої праксеології.

Використані джерела:

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худ. лит., 1975. – 504 с. – С. 234–407.
2. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : дис. на здобуття наук. ступ. докт. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. М. Берегова. – К., 2007. – 411 с.
3. Выготский Л. С. История развития высших психических функций / Л. С. Выготский // Собрание сочинений : В 6 т. / Л. С. Выготский ; гл. ред. А. В. Запорожец. – М. : Педагогика. – . – Т. 3. Проблемы развития психики / под ред. [и с послесл.] А. М. Матюшкина. – 1983. – 367 с. – С. 5–328.
4. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
5. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренко) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І. С. Драч. – К., 2005. – 450 с.
6. Ключевский В. Сочинения : В 8 т. / В. Ключевский. – М. : Госполитиздат, 1956–1959. – . – Т. 6: Специальные курсы. – 1959. – 516 с.
7. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968–1972) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. –704 с.
8. Мамардашвили М. Техника понимания / Мераб Мамардашвили // Мой опыт нетипичен / Мераб Мамардашвили. – СПб. : Азбука, 2000. – С.183–198
9. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія і історія кульутри" / Н. В. Ревенко. – К., 2004. – 189 с.

Тимошенко Максим Олегович, старший преподаватель кафедры

Персонификация композиторского творчества как способ осознания и презентации ценностного культурного опыта

В статье рассмотрены некоторые аспекты композиторской индивидуальности, которые становятся ключом к новому пониманию смысловых доминант сферы культуры и предопределяют ее значение как культурно-исторического феномена; очерчены типичные тенденции современного украинского композиторского творчества.

Ключевые слова: персонификация, композиторская индивидуальность, культурные ценности, культурный опыт.

Maksym Tymoshenko, Senior Lecturer

Personification of Composer's Creativity as the Way to Understand and Present Valuable Cultural Experience

The article deals with some aspects of the composer's artistic personality, which are key to brand new understanding of the semantic dominant in cultural environment and determine its value as a cultural and historical phenomenon.

For a long time composer's personality was considered through the prism of style, but style paradigm in a modern art is not able to cover the whole range of composition expression of individuality. In the twentieth century composing style began to function like technique, "method", "manner", "writing", but there is possibility to observe the deep unity in a variety of creative forms of bright creative individuality that is based not only on the stylistic features already established by culture, but also on that dimension, which allows to realize the integrity of human subjectivity through its various projections into objective reality. Composer's individual "components of style" belong not only to his personal consciousness. They promote the process of authentication of musical style that is active in the work of composers in the twentieth century.

In general, the study of compositional identity becomes "key" to a new systematic study of music as an artistic and aesthetic form, the interdisciplinary possibilities of musicology (including – philosophical, sociological, psychological) that increase its methodological and cultural significance.

Therefore, professional musicological awareness, at the same time, confident possession of cultural knowledge allows determining musicological projectivity of cultural approaches and cultural depth, meaningful of musicological methods of analysis. The main objective is to form a research approach to the art of the Ukrainian masters which is based on the features of semantic content and means of its expression in the musical text, i.e. on the semantics of creations. This approach is motivated by the semantic intentions of culture, for instance, by "categories of boundary principles' (O. Kyrylyuk) or "eternal existential dichotomies "(N. Revenko) and at the same time it allows to put specific questions about certain art technologies.

It results in the importance to address the full range of composers' techniques in the Ukrainian music in its evolutionary orientation, polyparametrons of compositional language, which is reflected in a separate piece of music and specifies its value as a cultural and historical phenomenon, as well as the importance to determine the most influential artistic expression due to aesthetic specific forming etc.

Almost all modern musicological studies point to the need to combine, integrate and adapt in a selected subject area different approaches, research methods, including methods for the analysis of music, which are defined as traditional, namely, genre and style, intonation and semantic, structural and compositional.

Nowadays special concept of cultural context is not formed completely. Several studies revealed its importance as a certain level to consider compositional creativity, and which is conditioned due to the study of typical characteristics of this creativity.

There are preferably three such levels put in the following order: figurative and conceptual, genre and formative, stylistic and technical. Thus, here is the opportunity to digress from the meaning of the text as ethical and aesthetic philosophical interpretation of the meaning of a musical work through the value functions of genre and style solutions to the techniques and tools (sign feature) to express this meaning.

Hence, not only the integration of a considerable number of cultural, historical, aesthetic, musical and textual matters, but also reproduction of the leading concepts about genre elements and preconditions of genre unity of music culture, approaches to stylistic and semantic analysis of texts in the wide array of mass music culture is referred the factors of relevance of contemporary cultural approach. There is the possibility to digress from a summarizing review of massive music to identification of the leading features of some massive musical genres and to functional study of "their" levels and hierarchical consistency of mass musical culture.

The biggest difficulty is related to the disclosure of relationship between mass music as a cultural and semantic artifact that is apparent, designed and realized reality of culture and specification of its particular form. The problem of coexistence between mass and elite presents one of the main challenges while determining activity criteria of modern creative personality. Today, however, the concept of mass becomes more important, it is the essential hallmark of cultural awareness; it refers to the universal and unifies actors in a communication space.

Thus, the phenomenon of personalization combines together two major dimensions of human personality in the "life world of culture", artistic and cultural, one that is based on specialized professional figures, and one that expresses the total communicative and semantic guidance of culture.

Key words: personification, composer's individuality, cultural values, cultural experience.

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

УДК 00.7.8(045)

Криволапов Михайло Олександрович,
доктор мистецтвознавства, професор

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КРИТИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ЯК АКТИВНИЙ РУШІЙ МИСТЕЦЬКОГО ПРОГРЕСУ

У статті акцентується увага на виключно важливій ролі української художньої критики в становленні і розвитку художньої культури та формуванні духовної атмосфери суспільства у нових соціально-політичних умовах.

Ключові слова: *художня критика, художня культура, соціально-політичне суспільство.*

Формування образно-стильових філософських концепцій в культурі та мистецтві України на початку XX століття та осмислення їх художньою критикою, визрівання ідейно-естетичних засад критичної думки відбувалося на тлі тогочасних мистецьких процесів, що проходили дуже бурхливо в активній ідейній боротьбі між реалістами та авангардистами.

Художня критика України XX століття рідко ставала предметом дослідження науковців. Робіт, які б допомогли пролити світло на цей феномен, і до сьогодні не багато – Я. Тугенхольд, М. Пунін, О. Федорук [5], Р. Шмагало [4]. Вийшла друком монографія автора, присвячена художній критиці аналізованого періоду [1], збірник статей за тією ж проблематикою [2].

Аналізуючи професіональний рівень критичної думки в Україні на початку XX століття, необхідно констатувати, що у цей час для неї утворилося тривке підґрунтя для повновартісного її функціонування і розгалуження у Києві, Харкові, Одесі, а також на Галичині.

Важливим фактором функціонування художньої критики на початку XX століття, урізноманітнення її концепції, підвищення професіоналізму була причетність до неї як мистецтвознавців та художників, так і речників інших професій.

Прикметною рисою критичної думки було те, що вона визрівала у тісній співпраці діячів образотворчого мистецтва, літератури та інших галузей творчості, а також соціології та суміжних з нею наук.

Оскільки мистецькі явища і концепції, що формувалися в Україні, багато в чому співпадають з тими, що у пореволюційний час виникали в РСФСР, а нерідко там ініціювалися (як, наприклад, монументальна пропаганда, агітаційно-масове мистецтво тощо), доцільно розглянути окремі теоретичні декларації деяких російських речників нової культури. Це слушно, оскільки теоретичне підґрунтя в Україні живилося з російських джерел.

Російська художня критика, в повному значенні слова, започатковувалася з другої чверті XIX століття і виростала, в основному, з літературної критики. За трибуну вона мала періодичну пресу та "Журнал изящных искусств", що видавався з 1823 по 1925 рік, а протягом 1836–1841 років – "Художественную газету" Н. В. Кукольника. У той час літературна критика, сама ще повністю не сформувавшись як окрема галузь професійної діяльності, але вже набираючи сили, вторгалася в суміжну їй сферу образотворчого мистецтва, де ще панувала цехова замкнутість, а Петербурзька Академія мистецтв була повновладною господаркою. Саме Академія, класицистична мова якої на той час сприймалася як архаїзм. Таким чином, у критичних виступах визначилися дві позиції: з одного боку – прихильники й оборонці академізму (А. Н. Оленін, В. Л. Григорович, Н. В. Кукольник), а з іншого – ті, хто перспективний шлях мистецтва бачив у його спілкуванні з дійсністю, в його життєвості (К. Н. Батюшков, Н. І. Гнєдич).

З 1840-х років дедалі вагоміше заявляє про себе плеяда художників позаакадемічної орієнтації, і Академія починає зазнавати дедалі гостріших нападів критики. У цей час значний революційний вплив на уми справляють пристрасний виступ В. Бєлінського, О. Герцена, М. Огарьова, що стосувалися не лише літературної, але й мистецької творчості. На їх реалістичній програмі розвитку російського мистецтва будувалися статті В. Боткіна, В. Майкова.

© Криволапов М. О., 2013

У палкому полемічному запалі суперечок навколо питання про шляхи розвитку мистецтва художня критика слідом за літературною засвоює публіцистичний тон. Цей тон зумовлювався і характером творчості художників, які, звертаючись до реальної дійсності, загострювали соціальні мотиви і, згідно з ідеологією революційних демократів, закладали в такий спосіб естетичні основи мистецтва, відкривали нові шляхи критичній думці. Тож особливість російської критики в тому й полягає, що в оцінках художніх творів, а тим більш у міркуваннях щодо їх змісту вона знаходила привід для загострення уваги рідше на суспільних проблемах, ніж на мистецьких обґрунтуваннях.

Критичний реалізм, вкорінюючись у мистецькому житті, викликав дедалі більше зацікавлення публіки і приваблював широкі маси глядачів на виставки. Особливо знаменним явищем стали виставки передвижників. У цій ситуації відчутнішою ставала потреба у спеціальних виданнях з питань мистецтва, призначених не лише для широкої публіки, а й розрахованих на компетентну аудиторію, на самих художників, щоб у такий спосіб стати полігоном для професійного випробування критики. Отже, починаючи з 1870-х років, з'являється низка журналів: "Пила", "Художественный журнал", "Вестник изящных искусств", "Артист", "Мир искусства", "Аполлон" та інші.

Пожвавлення в мистецькому житті, протистояння в ньому двох таборів, що розмежовувалися за ознаками офіційно-академічного і реалістичного спрямування, загострило вістря критичних стріл, що взаємно пускалися в один та інший бік. Це дало щедру поживу для преси, і на її шпальти вихлюпнулася поверхова і сварлива критика, названа В. Стасовим фейлетонною. Не вгавала й реакційна критика, намагаючись дискредитувати передвижницький напрямок.

Велику підтримку передвижництву – визначному і своєрідному напряму російської художньої культури останньої третини XIX століття – надав своїми бойовими виступами палкий прихильник і глашатай реалістичного мистецтва В. Стасов. Його критична думка протікала в річищі "реальної критики", яка заради критики тодішньої соціальної дійсності, відображеної в мистецтві, відсувала на другий план творчі питання. Для цього були об'єктивні причини. Саме через зміст та актуальну для свого часу тематику реалізм у російському мистецтві другої половини XIX століття здобув широке коло своїх прихильників

Відстоюючи первинність змісту, В. Стасов, проте, не заперечував значення форми в його розкритті, а лише звужував його. "Яким би великим і прекрасним не був зміст, – стверджував він, – наш час через нього самого не помириться з неумілістю форми". Але, на його погляд, "внаслідок остаточного оволодіння формою, мистецтво не вважає її по-давньому остаточним, головним завданням; вона стоїть для нього на другому місці" [1].

В. Стасов як послідовний прихильник реалістичної школи передвижницького типу несхитно стояв на своїх позиціях і тоді, коли наприкінці XIX – на початку XX століття передвижництво увійшло у кризову фазу і епігонство заступило колишню славу провідних майстрів цього напряму. На зміну виступило нове покоління, яке, відчувши запліснявілу атмосферу, повернуло свій погляд на Захід, стало придивлятися до його новітніх течій, прагнучи принципових змін.

Цю тенденцію спершу відчула і підтримала редакція московського журналу, що видавався протягом 1889–1895 років, залучивши до співпраці, як критиків, молодих професійних художників і освіживши за їх участю художню критику. Якщо професійні критики сформувалися у 60–70-х роках на ґрунті публіцистики, то критики нового типу, тобто критики-художники, виступили на підтримку формальних пошуків, здатних оновити російський живопис.

Ще послідовніше в цьому напрямі повівся журнал "Мир искусства", навколо якого згуртувалося об'єднання художників під однойменною назвою. Дотримуючись західницької організації і зосереджуючи свої інтереси виключно на мистецтві у всіх його виявах, журнал висвітлював усе нове, що з'являлося як у Росії, так і за рубежем.

Складна соціальна і політична обстановка в Росії початку 1890-х років спричинила суперечливу за ідейними тенденціями ситуацію як у мистецтві, так і в художній критиці.

У цей же час реалістичне мистецтво, радикально відмежувавшись від академізму як офіційного напряму, досягає вершин свого розвитку, широко охоплюючи явища соціальної дійсності, національної історії, зображуючи фольклорно-етнографічні сюжети, мотиви рідної природи. Народ, осмислений як головна рушійна сила історичного процесу, стає головною дійовою особою в мистецтві. У цей період з'явились кращі картини І. Рєпіна, В. Сурикова, В. Васнецова, М. Ярошенка та інших художників-реалістів, творчість яких визначала основні орієнтири і здобутки російського мистецтва 80-х – початку 90-хроків.

Бурхливий розвиток російського мистецтва, що зумовив появу видатних творів живопису, в яких підіймалися важливі національні проблеми, сприяв активізації критичної думки стосовно проблем реалістичного мистецтва.

Водночас активізуються також сили протилежного, консервативного табору. З особливою озлобленістю виступає крайнє крило (В. Авсєєнко, А. Ледонов, М. Соловйов), до якого дедалі гучніше долучається голос націоналістичної критики в особі В. Буреніна, А. Дьякова, А. Суворіна. З цим табором змикалися апологети "чистого" "незацікавленого" мистецтва (Н. Минський, В. Чуйко, В. Воскресенський).

Преса однією з перших стала жертвою наступу реакції. Д. Толстой, призначений на пост міністра внутрішніх справ, називав майже всю російську пресу огидною і зазначав, що багато газет бажано було б закрити. Восени 1882 року "з погляду виключних обставин часу" йому вдалося провести новий закон про пресу, відомий під назвою "Временные правила от 27 августа". Після введення цих "правил" значно посилився адміністративний тиск на пресу, внаслідок чого перестали виходити всі радикальні і значна частина ліберальних видань. Жорстка цензура, заборона на роздрібний продаж спричинили припинення існування газет "Голос", "Молва", "Русский курьер", "Московский телеграф" та ін. Особливе обурення громадськості викликало закриття найбільш яскравого журналу 70–80 років "Отечественные записки".

Закриття передових газет і журналів змушувало письменників і критиків співпрацювати в безликих виданнях "ринкового призначення". Але навіть і такі вцілілі видання, як "Вестник Европы", "Русская мысль", "Русские ведомости", не підносилися до рівня "Отечественных записок" за бойовим характером.

Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століть розвивалось у складних історичних умовах, у боротьбі за ідеали народності та реалізму. Розвивались і утверджувались й інші течії, такі як модерн, символізм, авангард. Чимало художників, що відстоювали різні принципи, пізніше схвально зустріли Жовтневий переворот і віддали свій талант відображенню нових соціальних реалій.

На початку XX століття активно функціонувала демократична критика, пов’язана з реалістичним напрямом мистецтва, що мав глибоке і міцне коріння у XIX столітті. Своїм становленням і розвитком ця лінія критики значною мірою завдячує передвижним виставкам, що влаштовувалися у великих містах України і стимулювали діяльність місцевих рецензентів, які від оглядів прийшли до висвітлення загальних проблем мистецтва. Пожвавленню художньої критики, розширенню і поглибленню її проблематики сприяла активізація культурно-мистецького життя, що впродовж останньої третини змінила українську мистецьку школу. На ґрунті патріотичного піднесення реалізм знаходив міцну основу для порушення гострих соціальних питань. На початку XX століття вона була значним явищем національної культури, яке потребувало свого осмислення й оцінки художньою критикою.

Найвизначнішою постаттю в галузі української художньої критики другої половини XIX – початку XX століть був М. Мурашко. Коло його інтересів поширювалося від зацікавлень історією мистецтва до проблем сучасного йому художнього життя. У його оглядах пересувних виставок властиві глибокі думки, правильні оцінки, критичні зауваження з приводу окремих творів.

З капітальними статтями у київській періодиці виступали П. Павлов, А. Шкляревський, Г. Кибальчич, С. Яремич, Г. Павлуцький; в одеській – Н. Кондаков, П. Нілус, Л. Теплицький, М. Вучетич, І. Антонович, О. Федоров; у харківській – О. Кисельов, М. Сумцов, В. Карпов, В. Селіванов.

Значний вплив на українську демократичну критику і публіцистику справляли погляди українських письменників П. Грабовського, М. Коцюбинського, І. Франка, Лесі Українки, які істотно збагатили естетичну думку в Україні. До цієї плеяди долучалися представники західноукраїнської творчої інтелігенції: О. Кобилянська, В. Стефаник, І. Труш, які у своїх виступах з питань образотворчого мистецтва ратували за розширення пріоритетів реалізму, за оновлення палітри його художніх засобів.

О. Кобилянська, аналізуючи природу реалізму, доводила його неадекватність "грубому реалізму", натуралізму, розглядала проблему народності мистецтва.

І. Труш вбачав художню правду не в зовнішній подібності, а у відтворенні внутрішньої природи образу. Підкреслюючи головне значення для живопису до натури, він заперечував натуралізм і схвалював його збагачення технічними засобами інших напрямів.

Дискусії навколо категорії реалізму, які розпочалися на межі XIX–XX століть, призвели до посутніх змін парадигми реалізму, що активно функціонувала у мистецтві XIX століття. Модифікувалося змістове наповнення і структура категорії: принципи образних узагальнень, співвідношення ідеалів і фактів.

Демократична критика, яка концентрувала увагу на творах, присвячених соціальним проблемам життя, була базою для формування марксистської критики, що базувалася на політично задекларовані В. Леніним принципи класовості і партійності мистецтва.

Основним теоретиком методології літературно-художньої критики, що ґрунтувалася на історико-матеріалістичній теорії, яка спрямовувала на класовий аналіз творів "мовою життя" був Г. Плеханов. Полемізуючи з ідеалістами і позитивістами, він першорядну основу естетично-мистецького

розвитку визначав характером суспільних відносин та їх класовими суперечностями. Проте, Г. Плеханов не був таким категоричним у своїх поглядах, як В. Ленін. Згідно з ленінським положенням, марксистська художня критика обґрунтовувала переваги реалістичного методу художньої творчості над модерністськими. Її речники виступали на сторінках українських видань різних спрямувань. Постійний зв'язок з цими виданнями підтримував А. Луначарський, опублікувавши низку статей з питань мистецтва і естетики. Він торкався творчості Т. Шевченка, рецензував праці М. Драгоманова, захищав реалізм, критично аналізував теорії авангардизму.

У розробці принципів марксистсько-ленінської критики брав активну участь В. Воровський. Працюючи впродовж 1907–1912 років в Одесі, він виступав у місцевій пресі зі статтями, у яких захищав принцип партійності і мистецтва, обґрунтовував більшовицьке розуміння тенденційності, критикував модернізм.

Щоправда, методологія марксистської критики розроблялася і застосовувалася, головне, на основі літературної творчості. Почасти вона торкалася й загальних мистецтвознавчих проблем. Вони, зокрема, ставилися у статтях В. Войтоловського.

Близьким до марксистської критики був Д. Антонович. Проблеми національного в українській культурі він розглядав у співвідношенні їх з історичними, соціальними, класовими, мистецькими та іншими факторами.

На початку XX століття марксистська критика не була провідною силою у художньому житті, а радше прологом до тієї політики, що стала здійснюватися у галузі мистецтва більшовицькою владою після жовтневих подій 1917 року. Тоді було визначено аксіологічну спрямованість художньої критики: аналіз творів під кутом їх класової оцінки, осмислення художнього ідеалу, пов'язаного з політичною боротьбою пролетаріату. За ініціативи І. Труша та Ю. Панькевича у 1898 році у Львові було засновано "Товариство до розвою руської штуки", яке ставило собі за мету об'єднати доти розпорошені мистецькі сили українських митців Західної України, пропагувати творчість українських художників. І. Трушу належить також ініціатива у створенні "Товариства прихильників української науки, літератури і мистецтва".

Тогочасні газетні і журнальні видання давали широке поле для ґрунтовних критичних виступів, аналізу великих виставок, які з другої половини 1920-х років ставали дедалі органічнішим проявом мистецького життя. У той час, попри дискусії навколо модерністських тенденцій, розгорілася гостра полеміка між такими великими угрупуваннями, як Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) та Асоціація художників Червоної України (АХЧУ). Головною причиною, окрім міжособистісних чвар, є втручання партійного керівництва у справи мистецтва, його ідеологічний тиск, який здійснювався як партійними директивами, так і через ідейну заангажовану художню критику. Справді, міжгрупові стосунки найбільше загострювалися на ґрунті боротьби за гегемонію в мистецтві того чи іншого угруповання. Саме на цьому ґрунті і нищилася школа монументалізму М. Бойчука, яка стала не лише об'єктом позитивних оцінок, але й потрапила під тривалий обстріл її супротивників. Так само було з іншими напрямами, позначеними тавром формалізму та іншими – "ізмами". Тож цілком зрозуміло, що чимало уваги приділялося компартійній політиці у галузі мистецтва. Компартійна номенклатура загострювала міжгрупові протистояння, що і дало можливість постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року "Про перебудову літературно-мистецьких угруповань й організацій" зліквідувати мистецькі угруповання й організації, утворити творчі спілки і через них здійснювати свій ідеологічний диктат. Почалися переслідування, від яких постраждали не лише так звані "формалісти", "націоналісти", але й критики, що стояли на ортодоксальних марксистських позиціях.

Отже, обличчя української критики як складової частини художньої культури, визначилось на межі XIX і XX століть, коли її функціонування стало настійною потребою.

Критика початку XX століття за її орієнтаціями поділялася на кілька основних груп. Перша – просвітительська. Вона відстоювала тенденції товариства пересувних виставок і зосереджувалася на внутрішніх проблемах реалізму і народності.

До другої належали адепти новаторських течій. Вони розмежовувалися на два угруповання – тих, які розробляли концепції авангарду і тих, які популяризували ідеї модерну. До останніх примикали теоретики і критики, які гуртувалися навколо видань "Мира искусства" та були пов'язані з літераторами-символістами. Ця група орієнтувалася на високий професіоналізм, відродження культурних традицій з одночасним використанням європейського досвіду.

Нарешті, до третьої групи, що в подальшому запанувала в українській культурі майже на кілька десятиріч, належали публіцисти, що стояли на позиціях так званої марксистської естетики.

Втім, такий розподіл є досить умовним, якщо врахувати, що розвиток українського мистецтва і художньої критики становили складну взаємодію ідей і напрямів. Зокрема, це чи не найбільш стосується визначень національної своєрідності мистецтва, що лежали в основі більшості мистецьких програм, які

відзначалися значними розбіжностями, навіть запеклою боротьбою у визначенні шляхів досягнення спільної мети. Варто зауважити, що ситуація навколо питань культури пов'язана з політичним рухом. Поряд з митцями і критиками з проблеми художньої культури обговорювали політики й ідеології різної партійної залежності, які по-різному бачили майбутнє України, відтак і її духовне життя.

Використані джерела:

1. Криволапов М. Про художню критику України XX століття // М. Криволапов. – К. : Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2006. – 267 с.
2. Криволапов М. Українська художня критика другої половини XIX – початку XX століття як активний рушій мистецького процесу [Електронний ресурс] / М. Криволапов. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2012_8/325-344.pdf
3. Криволапов М. Мистецька критика в Україні на початку XXI століття (оглядова довідка за матеріалами преси) [Електронний ресурс] / М. Криволапов. – Режим доступу : http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/183795;jsessionid=C344BEAEF06AFDF2DDE39105A4CEF8D7
4. Федорук О. Слово редактора / О. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 1. – С. 2–3.
5. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мист. : спец. 17.00.06 "Декоративне і прикладне мистецтво" / Шмагало Ростислав Тарасович ; Львівська національна академія мистецтв. – Л., 2005. – 44 с.

Криволапов Михаил Александрович, доктор искусствоведения, профессор

Украинская художественная критика второй половины XIX – начала XX столетия как активный двигатель художественного прогресса

В статье акцентируется внимание на исключительно важной роли украинской художественной критики в становлении и развитии художественной культуры и формировании духовной атмосферы общества в новых социально-политических условиях.

Ключевые слова: художественная критика, художественная культура, социально-политическое общество.

Mykhaylo Kryvolapov, Doctor of Art criticism

Ukrainian Art Criticism of the Second Half of the 19th – Early 20th Century as an Active Driver of Art Progress

This article is focused on the crucial role of criticism in the development of artistic culture and formation of the spiritual atmosphere of the society in the new sociopolitical conditions.

The formation of the figurative style philosophical concepts in the culture and arts of Ukraine at the beginning of the 20th century and understanding of art criticism, maturing ideological and aesthetic principles of critical thought has been accompanied by contemporary artistic processes that took place very rapidly in the active ideological struggle between realists and the representatives of avant-garde.

The 19th Ukrainian art critics has rarely been the suject of the scientific reserch. The research which would help shed light on this phenomenon and up today is very scarce – Ya Tuhenhold, M. Puning, O. Fedoruk, R. Shmagalo. There has recently been published a monograph by the author which is dedicated to the art criticism of the period under review, a collection of articles on the same issues.

While analyzing the professional level of critical thought in Ukraine at the beginning of the 20th century it should be noted that at that time there was formed a solid ground for lasting high quality performance and fanout in such centers as Kyiv, Kharkiv, Odessa, in Galicia.

An important factor in the functioning of art criticism in the early 20th century, diversifying its conception, increasing professionalism was that it involved both art and artists, and speakers of other professions.

The distinguishing feature of critical thought was that it languished in close cooperation uniting the representatives of fine art, literature and other fields of art and sociology as well as other allied sciences.

Since artistic phenomena and concepts originated in Ukraine are very much similar to those which sprang in the post-revolutionary time in the RSFSR, and there were initiated (such as the monumental propaganda, agitation and mass art, etc.), it is reasonable to consider some theoretical declarations of a few Russian speakers of new culture. And it is quite reasonable since the theoretical foundation in Ukraine was nourished by Russian sources.

Great support Peredvizhnichestvo – an outstanding and original direction of Russian artistic culture of the 19th century was provided by the herald of realistic art Stasov. His critical thought flowed in the river of "real criticism" that for the sake of criticism of the then social reality, as reflected in art, put the wayside creative issues. It was caused by some objective reasons. It is because of the content and relevant topics for its time, realism in Russian art of the second half of the 19th century, gained a wide range of supporters

Complex social and political situation in the early 1890s in Russia caused conflicting ideological tendencies both in art and art criticism.

At the same time realistic art, radically separating itself from academism as an official trend, reaches its heights in its development, broadly covering the phenomena of social reality, national history, depicting folk – ethnographic themes, motifs of local nature. The people ,conceived as the main driving force of the historical process, is the protagonist

in the art.This period can boast by the best pictures by Ilya Repin, V. Surikov, V. Vasnetsov, M. Yaroshenko and other realist artists whose work defined the basic guidelines and achievements of Russian Art in 1880's and early 1890-ies.

The rapid development of Russian art, which led to the emergence of famous paintings, raising important national issues, contributed to the enhancement of critical thinking on the issues of realistic art.

However, it is the time when the conservative forces boost their activities. The extreme anger is voiced by the extreme wing (W. Avsyeyenko, A. Ledonov, Soloviev) which is accompanied an increasingly louder voice in the face of nationalist criticism V. Burenina, V. D'yakov, A. Suvorin. The advocates of "pure" "disinterested" art (N. Mynskyy, V. Chuyko, V. Voskresenskiy) joined this camp.

The Ukrainian art of the second half of the 19th – early 20th centuries developed under complex historical circumstances in the struggle for the ideals of nationalism and realism. Such as Art Nouveau, Symbolism and avant-garde were gaining momentum. Many an artist who had adhered to various principles, praised the October revolution afterwards and contributed their talent for the course of reflecting new social realities.

At the beginning of the 20th century democratic criticism was extremely active having been deeply rooted in the 19 century.

So, the image of Ukrainian criticism as a part of culture, was defined on the verge of 19th and the 20th centuries being an indespensable part of the reality. At this time, European criticism after two centuries of development entered a new stage of the 20th century, which defined a new specifics of functioning culture. From that time on its stream dispersed into numerous directions. Artistic process, whose relative integrity Sat had remained in the late 19th century, dispersed into numerous directions,trends, being represented not only separate groups, objects, but also an outstading figure whose work defies some familiar, more or less standardized stylistic classification. Artists themselves, while producing their own aesthetic programs and introducing them into creative practice turned out to be the most accurate spokesmen and commentators of their works. So, professional critics were inclined either to support certain phenomena or areas to which they adhered, or to object the others, again from the standpoint of those areas or artists who impressed them. Thus, the criticism of the early 20th century in comparison to the previous periods, got rid of the sense of belonging to the hereditary traditions of the past. Although there appeared new outstanding personalities in the criticism of the new period its development isn't subject to any laws. To a large extent it subdued to the needs of the art market and was mainly focused on the pages of fashionable publications and prestigious galleries, while advertising only that kind of art which might bring high profits.

The criticism of the early 20th century fell into several main groups in terms of its orientation. The first one is – enlightenment. The very first group backed up the tendency of traveling exhibitions society and focused on domestic issues of realism and nationality.

The second group included the followers of innovative trends. They were subdevided into two groups – those who developed the concept of the avant-garde and those who popularized the idea of modernism. The latter group comprised the theorists and critics who rallied around the issues fo "Measure Art" and was associated with the symbolist writers. This group was mainly focused on professionalism, the revival of cultural traditions while using the European experience.

Finally, the third group, which subsequently prevailed in Ukrainian culture for almost several decades was represented by the journalists supporting the positions of so-called Marxist aesthetics.

However, this division is rather arbitrary, given that the development of Ukrainian art and art criticism were complex interplay of ideas and directions. In particular, it predominantly concerns the definitions of national identity in art that laid the foundation to the majority of art programs that have got significant differences even fierce struggle in identifying ways to achieve a common goal. It should be noted that the culture related situation is connected with the political movement. Apart from artists and critics the issues of culture were discussed by politics and the ideology adverts of the party with different dependencies who have seen the future of Ukraine differently , hence its spiritual life.

Key words: art criticism, art culture, socio-political society.

УДК 17.002.1

Єсипенко Роман Миколайович,
доктор історичних наук, професор

ПРОБЛЕМИ ЗАСВОЄННЯ УКРАЇНСЬКИМ ТЕАТРОМ ДРАМАТУРГІЇ КРАЇН БЛИЗЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

У статті показано, як у складних соціально-політичних умовах 60–80-х років XX століття митці українського театру докладали зусиль до піднесення рівня свого мистецтва, зокрема шляхом залучення до репертуару творів інонаціональної драматургії.

Ключові слова: *український театр, інонаціональна драматургія, міжнаціональні зв'язки, організаційні заходи з підвищення ідейно-мистецького рівня українського театру.*

У наш час, коли суспільство активно шукає вихід з кризи, величезне значення має глибоке, всебічне і об'єктивне вивчення історії українського народу та його культури.

© Єсипенко Р. М., 2013

Відомо, що могутня виховна сила історії реалізується не тільки через дослідження вчених, а й через мистецькі твори, які змальовують образ людини – живого творця історії. Однак, ми ще недостатньо враховуємо значення емоційного впливу на аудиторію, що його роблять література і мистецтво. Між тим, вони дають художній аналіз дійсності, який значно доповнює аналіз науковий. Тому, враховуючи величезну ідейно-виховну силу театру, варто простежити ті тенденції в українській театральній культурі, що мають не лише мистецтвознавче, а й історичне, історико-соціологічне, культурологічне значення. Насамперед заслуговує на увагу проблема участі українських театрів у громадсько-політичному житті, їхня громадянська позиція при висвітленні найважливіших моментів вітчизняної історії.

Цей принцип аналізу творів театрального мистецтва є тим більше правомірним, що протягом останніх десятиліть у театрознавстві посилилися тенденції до вивчення суто внутрішніх, чисто мистецьких проблем і ігнорування соціологічних аспектів театрознавства. Заповнити цю прогалину – мета даного матеріалу.

Станом на даний час українські історики театру опублікували ряд цікавих праць. Присвячені різним темам і проблемам, вони тою чи іншою мірою торкалися у тому числі і суспільно-політичної діяльності українського театру (Л. Барабан, Л. Білецька, А. Поляков).

Досліджували історики театру і міжнаціональні зв'язки українських майстрів сцени (А. Веселовська, С. Дурилін, М. Йосипенко, Н. Шалуташвілі).

Не обминали проблем впливу сценічного мистецтва на прищеплення глядачеві певних моральних цінностей і автори монографій, присвячених окремим провідним театральним колективам України (В. Голота, І. Давидова, К. Демидчук, О. Кулик).

Деякий інтерес при вивченні ролі українського театру у формуванні суспільної свідомості становили і соціологічні дослідження театрального мистецтва і театрально глядача (Вопросы социологии театра : зб. наук. праць, М., 1982).

Разом з тим слід зазначити, що українські історики культури, соціологи і навіть естетики рідко звертали увагу на таку галузь як театр, а історики театру торкались проблеми впливу свого мистецтва на формування суспільно-політичних поглядів у широких мас глядачів лише тою мірою, якою вони вважали за необхідне для розкриття власної теми. Виняток становить дисертація "Роль українського театру у формуванні суспільної свідомості", захищена у 1994 році автором даної статті.

Пропонований матеріал розпочинає підготовлену автором серію публікацій про важливі аспекти вищезазначених тем і проблем, які є продовженням його дисертаційної роботи.

При зверненні українських митців сцени до драматургічних творів письменників інших народів виникали проблеми, значна кількість яких була так чи інакше пов'язана з національним питанням.

У галузі міжнаціональних відносин за довгі роки культу і застою накопичилось багато гострих проблем. Зворотною реакцією на викритті сталінські злочини, жертвами яких було багато мільйонів людей різних національностей і навіть цілі народи, на втілення по суті тих же принципів у національній політиці у часи застою, стало бурхливе зростання національної самосвідомості у всіх народів, що до недавнього часу входили до складу СРСР.

Питання взаємовідносин національного та інтернаціонального на різних етапах історії сьогодні викликають загальний інтерес. Але, як це часто буває, після тривалого застою, за умови можливості висловлювати різні думки, сьогодні, у процесі справедливої боротьби за відновлення національної гідності народів різного роду безвідповідальної політики розпалюють міжнаціональні конфлікти, паплюжачи інтернаціоналістські ідеї. Дійсно, благородний принцип інтернаціоналізму тривалий час компрометувався практичними діями керівних партійно-державних органів, спрямованих на злиття націй, що ієзуїтськи прикривалося розквітом. Однак, коли відкинути все невластиве загальнолюдським гуманістичним принципам, то альтернативи ідеї дружби народів – нема.

Сьогодні у пошуках інших варіантів вирішення національного питання, відходячи від старих догм, багато хто звертається до нових авторитетів, до мало відомих в радянські часи праць В. Вернадського [1], П. Флоренського [2], Л. Гумільова [3], Д. Лихачова [4] та багатьох інших. І що ж? Вони стверджують єдність усіх людей світу як закон природи. Йдучи по цьому шляху ми при бажанні можемо дійти аж до біблейських часів і згадати інтернаціоналістське твердження апостола Павла про те, що в світі немає ні елліна, ні іудея, тобто, що всі люди рівні.

Думається, ми повинні відновити високий гуманістичний смисл інтернаціоналізму, який насправді не має нічого спільного з гнобленням волі народів, а навпаки, передбачає зростаючу увагу до їхніх національних інтересів і, водночас, захист загальнолюдських цінностей, врахування інтеграційних тенденцій, що набирають силу в усьому світі. У справі встановлення атмосфери взаємодопомоги між народами, зміцнення дружби, значна роль належить діячам культури і мистецтва, і митці української сцени показували тому хороший приклад.

Прагнучи до правдивого відображення історії українського театру 60–80-х років, знаючи, що у досліджуваному періоді недоліків у ньому було дуже багато, особливо у кадровій та репертуарній політиці, яку провадили керівні державні органи, зусилля повинні бути спрямовані насамперед все ж таки не на їх критику, а на вивчення позитивного досвіду. Оскільки, який би не був він незначений за своїм обсягом, саме він, його утвердження сьогодні для нас цінніше, аніж аналіз (навіть критичний) усієї отої серійної сірої продукції, яку змушений був пропонувати український театр глядачеві у застійні роки.

Такий підхід до досліджуваного матеріалу є дуже поширеним. Наприклад, у передреволюційні десятиліття репертуар московського Малого театру, як відомо, був надзвичайно бідний. Однак, історики, давши цьому репертуарові відповідну загальну оцінку, докладно розповідають про ті коштовні крихти справжнього мистецтва, які становили найбільший інтерес для сучасників, наприклад, про виставу "Фуете Овехуна" Лопе де Вега, хоча її, як відомо, було показано лише п'ять разів.

У театральному мистецтві в силу його специфіки процес взаємозбагачення проходить найбільш активно і наочно спостерігається саме в постановках п'єс інонаціональної драматургії.

Об'єктивно оцінюючи ситуацію, слід визначити, що у 60–80-ті роки плідні зв'язки українського театру з театрами інших народів, хоча і не завжди рівномірно, та у цілому, все ж таки, незважаючи ні на що, розширювались і поглиблювались. Однак, процес наповнення репертуару театральних колективів інонаціональними п'єсами складний і розглядати його слід багатобічно.

Відома думка Івана Франка про те, що репертуар театрів має будуватися на своїй національній драматургії: тільки у такому разі він зможе стати по-справжньому народним і виконувати свої головні, ідейно-виховні функції належним чином. Тут же доречно нагадати одну з головних причин уповільненого розвитку театру Андре Антуана: йому бракувало своєї національної, французької драматургії і він змушений був будувати репертуар, використовуючи п'єси російських, норвезьких, німецьких письменників. Тим не менше, діалектично розвиваючи попередню думку, слід підкреслити, що замкненість театру у своєму вузько національному репертуарі таїть у собі небезпеку змертвіння традицій, може перетворити його на суто меморіальний. Недаремно Лесь Курбас вважав, що для збагачення творчої палітри українських акторів їх треба вчити на драматургії різних народів та епох.

Дбаючи про розвиток українського національного театрального мистецтва, необхідно було насичувати репертуар театрів творами, які відбивали б найважливіші соціальні проблеми сучасності та історії, показували усю багатогранність життя. А на даному етапі зробити це, користуючись п'єсами самих тільки українських драматургів, було вже неможливо. Треба було залучати драматургію інших народів, як сучасну, так і класичну.

Таким чином, сам розвиток українського театрального мистецтва природно вів його до інтернаціонального збагачення.

Проте, звернення українських митців до постановки п'єс, які відрізнялися новою для них, нетрадиційною стилістикою, було пов'язано з цілою низкою складностей творчого характеру. Наприклад, ще у середині 50-х років XX сторіччя не кожен український театральний колектив (а на їх формування, як правило, великий вплив робила українська класична драматургія з її специфічною стилістикою) міг успішно поставити інонаціональну п'єсу, особливо, коли її стилістика значно відрізнялася від української. Мали місце навіть такі курйозні випадки, коли, вихована на "Марусі Богуславці" М. Старицького, актори грали, скажімо, "Марію Стюарт" Ф. Шиллера, то у них виходила "Маруся Стюарт".

Тому, паралельно з процесом насичення репертуару українських театрів творами інонаціональної драматургії, треба було у той же час провести ще й цілу низку інших заходів – організаційних, які теж були б спрямовані на ідейно-художнє збагачення українського національного театрального мистецтва.

Треба було упорядкувати мережу театрів і ліквідувалися нежиттєздатні колективи. Треба було зміцнити матеріально-технічну базу театрів, організувати систематичне підвищення кваліфікації українських акторів і режисерів, поліпшити їх навчання у інститутах.

Без цього відігравати належну роль у формуванні суспільної свідомості свого народу український театр був би просто неспроможний. Це також мало сприяти розширенню тематики і проблематики українського театру, збагаченню його стилів та жанрів, а головне – підвищенню виконавської майстерності українських акторів та режисерів до такого рівня і у такому ключі, щоб їм стали підвладними найрізноманітніші творчі напрямки і національні особливості драматургії інших народів.

Організаційні заходи, як відомо, у досліджуваний період перебували у компетенції республіканських партійних органів. Протягом цього часу в Україні вони провадились нерівномірно, частогусто не на належному рівні і, як правило, не у повній мірі приводили до очікуваних наслідків. Разом з тим, було накопичено й певного позитивного досвіду.

Необхідність реорганізаційних заходів в українському театральному мистецтві повсюдно відчувалась ще у середині 50-х років, і коли сталися позитивні суспільно-політичні зміни, з'явилася можливість для пожвавлення духовного життя, для виявлення творчої ініціативи. Однак, керівні державні органи ще кілька років, "розкачувались", збираючись із силами. Перші серйозні заходи, спрямовані на всебічний розвиток театрального мистецтва в Україні, стали провадитись тільки на початку 60-х років. Ось тоді-то й було набуто досвіду організаційної роботи, що сприяв піднесенню театрального мистецтва. До речі, про велике значення таких, організаційних, заходів у справі піднесення ідейно-мистецького рівня говорили й дослідники аналогічних процесів у російському та білоруських театрах.

У подальшому, по мірі наближення до 70-х років, цей досвід крок за кроком втрачався, ентузіазм поступово зникав, а сам дух новаторства і прагнення до самовдосконалення вивітрювався. З кінця 60-х років ці заходи протягом більш як десяти років продовжували провадитись, однак, уже безсистемно. Вони все більше й більше просякувались духом казенщини, що й породило, зрештою, необхідність реформ.

Зупинимось докладно на позитивному досвіді. Головні зусилля при проведенні заходів були спрямовані на поліпшення репертуару театральних колективів, а також на підвищення професіональної підготовки творчих працівників театрів: акторів, режисерів, художників, спроможних дати сценічне життя кращим творам сучасної і класичної драматургії.

Ці заходи згодом дали позитивні наслідки, просунули українське театральне мистецтво на новий щабель, дозволили більш повноцінно використовувати усі досягнення драматургії інших народів, і, зрештою, сприяли розвиткові українського національного театру, посилили його вплив на формування суспільної свідомості.

Так, у першу чергу, на початку 60-х років було впорядковано мережу театрів республіки. Річ у тім, що на той час певна частина театральних колективів віджила своє. Маються на увазі і насамперед пересувні театри, які базувались переважно у районних центрах: Олександрійській, Бердичівській, Слов'янській, Стрийській, Дубнівській, Кам'янець-Подільській, Ізмаїльській, Луганській, Миколаївській, Одеській та Харківській.

Було розформовано також Миколаївський театр юного глядача та Кіровоградський російський драматичний театр ім. С. Кірова, які працювали у містах з невеликою кількістю населення, де окрім них, були ще й інші театри. Хоча розформування цих колективів і викликало негативну реакцію переважної частини театральної громадськості, воно було цілком закономірним, і провести таку хірургічну операцію було вкрай необхідно. До того ж, це було не перше упорядкування театральної мережі. Відомо, що до початку 1941 року в Україні налічувалося 133 театральні колективи [5]. Кожна область, окрім кількох стаціонарних театрів мала ще й по 5–6 пересувних, які обслуговували віддалені райони, сільську місцевість. Поряд з показом вистав, вони провадили велику клубну роботу, а також виконували функції, які у наш час перебувають у компетенції преси, радіо і телебачення.

По мірі розгалуження мережі клубних закладів та засобів масової інформації необхідність у багатьох з них відпала, і їх кількість почала зменшуватись. Після Великої Вітчизняної війни не усі колективи відновили свою роботу. У 1948 році їх було 96, але вже наступного року лишилося тільки 77 [6].

До речі, у роки величезного піднесення українського театрального мистецтва, в останній чверті позаминулого століття, природною кількістю театрів вважалося близько п'ятдесяти.

Коли ж говорити про перелічені вище колективи, то, не маючи протягом тривалого часу належної матеріально-технічної бази, а також професійно підготовлених акторів і режисерів, вони все далі й далі знижували ідейно-мистецький рівень своєї діяльності, що й привело, природно до їх розформування.

Замість них створювались нові колективи, у яких з'явилась потреба: Кримський український у Сімферополі, Черкаський ім. Т. Шевченка, Київський обласний ім. П.Саксаганського у Білій Церкві, Миколаївський український, Донецький російський у Маріуполі. Таким чином, до 1963 року в Україні стало 58 театрів, у тому числі 5 оперних, 3 – музичної комедії, 35 драматичних та музично-драматичних, 4 театри юного глядача, 9 театрів ляльок і 2 пересувних.

На такому рівні мережа театрів в Україні трималася в цілому близько 13 років, коли у Києві було створено відразу кілька колективів: Театр драми і комедії, Театр історичного портрету, Театр поезії. У 1979 році було відкрито Дніпродзержинський російський музично-драматичний театр, а у 1980 – Київський молодіжний. У ці роки було відкрито й кілька лялькових театрів з таким розрахунком, щоб вони були у кожному обласному центрі. У середині 80-х років в Україні нараховувалось 84 театри, у тому числі 43 драматичних та музично-драматичних і 7 театрів юного глядача. 36 з них працювало українською мовою і 13 – російською [7].

Друге важливе питання, яке належало вирішити – це зміцнення матеріально-технічної бази театральних колективів. У жовтні 1963 року було введено нові типові штати. Українським музично-драматичним колективам, а їх налічувалося тоді 52 з 61, враховуючи національну специфіку українського національного театрального мистецтва, його музичну природу, було дозволено мати набагато більший творчий склад, ніж театрам інших республік. За своїми штатами вони були прирівняні до російських театрів оперети третьої категорії і могли мати 57 драматичних акторів, по 24 артисти балету й хору, 30 оркестрантів [8]. Такі, збільшені творчі склади значно розширювали можливості українських театрів, дозволяли їм ставити масштабні драматургічні твори.

У 60-ті – першій половині 80-х років було широко розгорнуто будівництво театральних приміщень у тих містах, де у цьому була потреба. І хоча строки будівництва завжди затягувались, все ж протягом цих років новими приміщеннями були забезпечені усі колективи, які раніше працювали у поганих умовах. Так, було введено в експлуатацію будівлі у Черкасах, Житомирі, Луганську, Сімферополі, Ужгороді, заново побудовано театр після пожежі у Рівному.

З початку 60-х років значно посилилась увага до підвищення кваліфікації творчих працівників театрів. Українське міністерство культури вжило заходів до поліпшення підготовки акторських і режисерських кадрів, а згодом і адміністративних, у Київському інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого та Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського.

Дуже позитивну роль відіграло прийняття Постанови колегії українського Міністерства культури від 28 березня 1962 року "Про стан добору, розстановки головних режисерів театрів республіки та завдання щодо поліпшення справи". Велике значення цього документу полягало в тому, що в ньому були визначені основні принципи роботи з керівними кадрами театрів на наступні роки. Надалі кадрові питання неодноразово розглядалися на колегії міністерства. Причому різноманітні форми виховання й підвищення професійної майстерності працівників театру поєднувались з постійним вивченням їх потенціальних можливостей. Так, з початку 60-х років в Україні регулярно провадилось творче інспектування театрів. Працівники міністерства спільно з провідними критиками, майстрами сцени у складі трьох-п’яти чоловік виїжджали до того чи іншого театру і протягом 7–10 днів переглядали його вистави, всебічно аналізуючи творчу і виробничу діяльність. Після цього найважливіші питання обговорювались у присутності всього колективу, або, в залежності від обставин, в обласному управлінні культури. Щороку протягом 60-х років перевірялося близько 20 театрів.

Проте, з кінця 60-х років інспектування все частіше й частіше стало провадитися формально. Недоліки вчасно не викривалися, а коли якийсь керівник театру явно засвідчував свою невідповідність посаді, його переводили до іншої області, де все починалося спочатку. У другій половині 70-х років траплялось навіть, що двох керівників, які не забезпечили доручену ділянку роботи, попросту міняли між собою місцями. Так перевелася ця хороша, в принципі, справа.

З початку 60-х років значно посилилась увага до підвищення кваліфікації творчих працівників театрів. Особливо слід сказати про виховання і творчий зріст режисерів, як найбільш важливу ланку у театральному процесі. Було розширено набір на режисерські факультети до Київського та Харківського театральних інститутів. Увага керівників та викладачів цих вищих учбових закладів зверталася на необхідність відбору талановитої молоді з числа учасників художньої самодіяльності, рекомендувалося ширше приймати на режисерські факультети осіб, які мають вищу акторську освіту і досвід роботи у театрі. Театральні колективи стали щороку одержувати понад 100 випускників інститутів, і серед них 6–7 режисерів, що у кількісному відношенні було достатнім [9].

У 1966 році при провідних театрах України – Київському ім. І. Франка, Харківському ім. Т. Шевченка та Львівському ім. М. Заньковецької було відкрито режисерські майстерні і встановлено додаткові посади режисерів-асистентів. На них призначалися випускники театральних інститутів, які проходили практику у провідних майстрів і водночас ставили спектаклі у своїх театрах. З кінця 60-х років молоді режисери українських театрів по два-три чоловіка на рік стали направлятися на аналогічне стажування до провідних майстрів театрів Москви та Ленінграда: Г. Товстоногова, О. Єфремова, Б. Равенських, А. Ефроса та ін. [10].

З самого початку 60-х років при Київському театрі ім. І. Франка було створено постійно діючу лабораторію. У її роботі брало участь 10–15 режисерів обласних театрів [11].

З початку 60-х років провадились і міжобласні семінари головних та чергових режисерів на базі кращих українських та гастролюючих у республіці театрів країни, як правило, московських або ленінградських. Українські режисери щорічно виїжджали у творчі відрядження до Москви та Ленінграда, брали участь у семінарах, які провадились у МХАТі, Малому театрі, театрі ім. Є. Вахтангова, Центральному дитячому, Великому драматичному та інших провідних колективах.

Говорячи про заходи, що сприяли активізації творчого зростання акторів і режисерів та збагаченню репертуару, не можна оминути мовчанням республіканські, а згодом і всесоюзні огляди кращих вистав. Україна почала їх проводити однією з перших у країні. Починаючи з 1963 року протягом десяти років вони проходили щорічно.

Особливо знаменним в історії українського театру став всеукраїнський огляд кращих вистав у сезоні 1970–1971 років. Присвячений він був, зрозуміло, п'ятдесятилітньому ювілею країни і в ньому брали участь всі без винятку драматичні і музично-драматичні театри, а також театри юного глядача України. Вони поставили 113 вистав за п'єсами драматургів з 13 союзних і 3 автономних республік. Огляд значно збагатив репертуар тематично і жанрово. На афішах окрім відомих російських письменників, які були й представлені раніше, широко значились імена А. Макайонка, О. Іоселіані, Й. Друце, М. Каріма, Р. Каугвера та інших.

Огляд сприяв розкриттю талантів багатьох майстрів сцени, позитивно відобразився на рівні режисури і акторського мистецтва. Завершився він показом кращих вистав – переможців огляду і науково-практичною конференцією, які проходили з 27 лютого по 4 березня 1971 року.

У приміщенні Київського театру ім. І. Франка були показані "В ніч місячного затемнення" М. Каріма та "Вірність" М. Зарудного – вистави цього ж театру, "Все залишається людям" С. Альошина у Севастопольському театрі, який тоді носив ім'я А. Луначарського, "Я, бабуся, Іліко та Іларіон" Н. Думбадзе і Г. Лордкіпанідзе у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, "Поема про кохання" Г. Мусрепова у Вінницькому театрі ім. М. Садовського, "Трибунал" А. Макайонка у Полтавському театрі ім. М. Гоголя, "Я доганяю літо" В. Пальчинскайте у Київському театрі юного глядача.

У роботі огляду конференції взяли участь режисери й директори усіх українських театрів, театрознавці і театральні критики. Були запрошені керівні працівники міністерств культури союзних республік, драматурги, режисери, актори, театрознавці з Москви та інших республік – усього понад 300 чоловік. Український театр набув значний мистецький досвід.

Однак з часом, з другої половини 70-х років огляди в Україні стали провадитися один раз на 2–3 роки. Як і багато інших заходів, вони все більше набували формальний характер, не тішачи ні глядача, ні самих акторів і режисерів, ні навіть тих, хто був відзначений преміями. А жаль, бо чесне змагання – то є чудовий стимул для творчого зростання.

І тут саме настав час перейти до аналізу репертуару. Але питання це дуже важливе і є сенс присвятити йому окрему статтю.

Отже, процес наповнення репертуару українських театральних колективів інонаціональними п'єсами у 60–80-ті роки XX століття зумовив необхідність проведення низки організаційних заходів, спрямованих на ідейно-художнє збагачення українського національного театрального мистецтва. Йдеться зокрема про упорядкування мережі театрів і ліквідацію нежиттєздатних колективів, зміцнення матеріально-технічної бази театрів, організацію систематичного підвищення кваліфікації українських акторів і режисерів, поліпшення їх навчання у інститутах тощо.

(далі буде)

Використані джерела:

1. Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки / В. И. Вернадский ; [составители М. С. Бастракова и др.]. – М. : Наука, 1981. – 359 с.
2. Флоренский П. А. Т. 1: Столп и утверждение истины / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – 490 с. (Сер. "Из истории отеч. филос. мысли").
3. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев ; под ред. В. С. Жекулина ; [предисл. Р. Ф. Итса] ; ЛГУ. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1989. – 495 с.
4. Лихачев Д. С. Избранные работы : В 3 т. / Д. С. Лихачев. – Л. : Ленингр. отд-ние, 1987. – . – Т. 2: Великое наследие; Смех в Древней Руси; Заметки о русском. – Л. : Худож. лит : Ленингр. отд-ние, 1987. – 493 с.
5. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ (ДМТМКМ України). Справка о сети театров. Титульный список театров по УССР. По отчетным данным за 1940 год, інв. № т. з. 8262.
6. ДМТМКМ України. Справка о сети театров УССР за 1950 год, інв. № т. з. 8262.
7. ДМТМКМ України. Список драматических, музыкально-драматических театров и театров юного зрителя УССР с указанием их коммерческой вместимости, інв. № т. з. 8264.
8. ДМТМКМ України. Про введення типових штатів театрі і концертних організацій України: Наказ міністра культури УРСР № 40-н від 15 жовтня 1963 р., інв. № т. з. 8263.
9. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, м. Київ (ЦДАВО України). О состоянии подбора, расстановки главных режисеров театров республики и задачи по улучшению этого дела, ф. 5116, оп. 2, спр. 145.

10. ДМТМКМ України. Основні заходи Міністерства культури УРСР на 1967 р. по головному управлінню театрів та музичних установ, інв. № т. з. 8238.

11. ЦДАВО України. Доповідна записка про наслідки театрального сезону 1960-61 років та чергові завдання театрів республіки, ф. 5116, оп. 2, спр.141.

Есипенко Роман Николаевич, доктор исторических наук, профессор

Проблемы усвоения украинским театром драматургии стран ближнего зарубежья

В статье показано, как в сложных социально-политических условиях 60–80-х годов XX века художники украинского театра поднимали уровень своего искусства, в частности путем задействования в репертуаре произведений инонациональной драматургии.

Ключевые слова: украинский театр, инонациональная драматургия, межнациональные связи, организационные мероприятия по повышению идейно-художественного уровня украинского театра.

Roman Yesipenko, Doctor of Historical sciences

The Problems Related with the Assimilation of the Neighbouring Countries Dramaturgy by Ukrainian Theater

The dramaturgy of neighboring countries, or as it was officially termed in the period of studies, in the the 1960s – the 1980s – the dramaturgy of the USSR nations, played a huge role in the development of the Ukrainian national theater. At the time when being severely censored by the authorities, Ukrainian dramatic literature experienced hard times, it was the writers from other republics constituting one unified state allowed the Ukrainian theater to achieve the greatest creative achievements, to , highlight a number of important social issues both of their present and earlier stages of history, and ultimately play a major role in shaping the social consciousness of the people. The intensified censorship can be justified by the fact that, that paying great attiention to Ukraine, the party – state authorities especially fervently followed the observance of this official ideology: it is a well known fact that a number of problematic plays which enjoyed great success with the audience in other republics, Moscow, Leningrad, were banned in Ukrainian theaters.

The issue of the relations between the national and the international at various stages of history present general interest today.But, as it often happens after a long stagnation, under the condition of being able to express different opinions today, in the process of a just struggle for the restoration of national dignity of peoples, some irresponsible politicians incite ethnic conflicts, discrediting internationalist ideas. Indeed, the noble principles of internationalism have been been compromised by practical actions of the leading party-state beauraucracy, aimed at merging nations, which were mispresented as flourishing. However, when we discard everythning which is non-pertinant to universal humanistic principles, there is no alternative to the idea of friendship.

Today, in the search of other variants of solving the national issue, while deviating from from the old dogmas, many a people are turning to the new authority, to little known in the Soviet times works by V. Vernadsky, P. Florensky, L. Gumilev and D. Likhachev and many others. And what of it? They assume the unity of all people of the world to be a law of nature. While walking along this path, we may wish to come down to the biblical times and remember internationalist statement of the apostle Paul that in the world there is neither Jew nor greek, that all men are equal.

As far as the theatrical art with its specifics is concerned, the process of mutual enrichment evolves more actively and is displayed more vividly in the plays of internatinal dramaturgy.

The need for reorganization measures in the Ukrainian theater was universally felt in the 1950s and when positive social and political changes took place there appeared an opportunity to revive the spiritual life. However, the state authorities were too slow to take an advantage of the situation. The first serious measures aimed at comprehensive development of theatrical art in Ukraine, were conducted only in the early sixties. It was then, when there was gained certain experience in organizational work that contributed to the rise of theater. By the way, the great importance of such organisational events in the domain of the ideal art level was mentioned by the researchers of the Russian and Byelorussian theaters.

These measures eventually yielded positive effects, promoted Ukrainian theater to a new level, allowed a better use of all the dramatic achievements of other nations, and ultimately contributed to the development of Ukrainian national theater and increased its influence in shaping public consciousness.

Of particular significance in the history of the Ukrainian theater there was the national review of the best performances of the 1970–1971 season. Needless to say that it was dedicated to the 50th anniversary of the country, and all without exception dramatic and musical theaters and youth theaters of Ukraine took part in it. They staged 113 play by playwrights from thirteen Soviet republics and three autonomous republics. This festival greatly enriched the repertoire in terms of content and genre. On the posters, apart from famous Russian writers, having been introduced earlier, there appeared new names such as: A. Makayonok, O. Ioseliani, Y. Drutse, M. Karima, R. Kauhvera and others.

However, over a certain period of time, from the second half of the seventies such festivals were conducted in Ukraine every two – three years . Like many other activities these festivals were a sheer formality even those who were awarded prizes didn't enjoy participating in them. And it is a pitty since a fair competition is a wonderful incentive for creative growth.

Key words: Ukrainian theater, foreign drama, international relations, organizational measures to improve the ideological and artistic level of the Ukrainian theater.

УДК 7.072

Миленька Галина Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, професор

ТЕОРЕТИЧНІ РОЗВІДКИ Г. Е. ЛЕССІНГА У КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ НІМЕЧЧИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто теоретичні ідеї Г. Е. Лессінга в контексті філософсько-естетичної думки Німеччини середини XVIII століття з урахуванням висновків наступних генерацій німецьких філософів, зокрема А. Шопенгауера, Л. Фейхтвангера, Е. Кассірера, Г. Лукача та ін. При цьому простежується тісний взаємозв'язок філософії і мистецтва даного періоду та підкреслюється значення естетики як самостійної філософської дисципліни для мистецтвознавчих досліджень, зокрема, драматургії і сценічного мистецтва.

Ключові слова: *Г. Е. Лессінг, естетика, театр, взаємозв'язок філософії і мистецтва, видова специфіка мистецтва.*

"Істинна філософія знаходиться так само близько від поетів, як і від професійних філософів" [18, 108]. Це відоме твердження американського філософа і поета Дж. Сантаяна (1863–1952) не випадково наводить на початку своєї статті "Мистецтво і філософія" Е. Суріо (1892–1980). Французький філософ у своєму дослідженні аргументує виняткове значення мистецтва у реалізації сутнісного начала в об'єкті, і наділяє його місією "першопрохідника", що висуває нові ідеї, які значно пізніше будуть розвинені вченими і філософами. Зі свого боку, продовжує Суріо, філософія так само потужно впливає на мистецтво, досягаючи ""естетичного оживлення" у художньому житті" [18, 102].

Зв'язок філософії і мистецтва, що розпочинається у добу Античності, закріплюється у часи Відродження і Класицизму, однак методологічного обґрунтування набуває у XVIII ст. Висновок Суріо, що "у будь-якого філософа, яким би він не був, ми зустрічаємось з мистецтвом" [18, 111], максимально повно характеризує стосунки мистецтва і філософії доби Просвітництва.

Саме у цей період спостерігається активізація зближення філософської і мистецтвознавчої думки, виражаючись у тому, що "філософія накопичувала теоретичний матеріал, який все ближче підводив до сфери естетичних проблем; із свого боку, мистецтвознавча думка все частіше виходила за межі дослідження того чи іншого окремого виду мистецтва" [12, 3]. Як констатував М. С. Каган, стало очевидним, що накопичений досвід мистецтвознавчого аналізу "прагне вийти на рівень більш серйозних теоретичних узагальнень, а філософія зверталася до дослідження мистецьких проблем спорадично, у зв'язку із вирішенням онтологічних, гносеологічних, теологічних або етичних проблем" [12, 4]. Невипадково у середині XVIII століття у Німеччині виник новий розділ філософського знання – естетика. Як відомо, її засновником був О. Г. Баумгартен (1714–1762), котрий, після публікації у 1750 році трактату "Естетика", не лише "офіційно визначив" філософську науку про чуттєве, а й обґрунтував її практичне значення. Баумгартен, хоча і був послідовником Г. В. Лейбніця, але на відміну від нього, вважав чуттєве пізнання – "аналогом розуму".

Через двісті років Т. Адорно (1903–1969) у своїй "Естетиці" також підкреслить, що "… неконцептуальна спорідненість суб'єктивного створеного зі своїм непостульованим іншим, визначає мистецтво як форму пізнання <…>; мистецтво доповнює пізнання тим, що викинуте з пізнання, і таким чином, знов завдає шкоди його характеру, як пізнання, його однозначності" [1, 79]. Інший німецький філософ XX століття – Е. Кассірер (1874–1945), високо оцінюючи боротьбу Баумгартена за чистоту естетичної інтуїції перед судом розуму, відзначив, що надавши чуттєвості "новий масштаб" [11, 370], фундатор естетики намагався не лише "вивільнити чуттєвість від всіх обмежень" [11, 384], а й пов'язати її із досягненням духовної досконалості, якою є краса. Проте краса, на думку Баумгартена, є задоволення, що особливим чином "відрізняється від того задоволення, котре виникає з чисто інстинктивного життя (…) оскільки підкоряється не силі бажання, але стремлінню до чистого споглядання і чистого пізнання" [11, 384]. Кассірер констатує, що ця ідея відкриває перспективу, що веде до Й. Г Гердера і до "Листів про естетичне виховання" Ф. Шиллера.

Відтак здобутком Баумгартена можна вважати його прагнення збагнути специфіку мистецтва, зокрема розрізнення логічної і естетичної істини, ствердження чуттєвого характеру художніх образів, що було зведено нанівець раціоналізмом попередньої доби. Слід відзначити, що до розробки цих питань він звертався ще у "Філософських розмислах про деякі питання, що стосуються поетичного тво-

© Миленька Г. Д., 2013

ру" (1735) і "Метафізиці" (1739). Згодом А. Шопенгауер, характеризуючи етап становлення естетики як науки, відзначав, що Баумгартен розробив "свою загальну естетику прекрасного", виходячи з "досконалості чуттєвого, отже споглядального пізнання" і, встановивши це поняття, "відразу відкидає суб'єктивний бік і переходить до об'єктивного і пов'язаного з ним практичного питання" [22, 604]. Досягненням в естетичних дослідженнях XVIII століття Шопенгауер вважає те, що у них було здійснено спробу "відділити у мистецтві справжнє прекрасне від несправжнього і виявити ознаки такої автентичності, які потім у свою чергу могли б слугувати правилами" [22, 604]. Прагнення обґрунтувати межі прекрасного, визначити предмет наслідування, а також виявити засоби, що збуджують задоволення, і те, "які умови для цього мають бути властиві об'єкту" [22, 604], за твердженням Шопенгауера, було чи не єдиною темою всіх праць з питань мистецтва. Цей шлях, продовжує він, визначив Аристотель і "ним продовжують йти" Й. І. Вінкельман, Г. Е. Лессінг, Й. Г. Гердер та ін. Натомість, за Шопенгауером, обмеженість докантівської естетики полягала у тому, що "загальність знайдених естетичних положень" приводила просвітників "врешті-решт до суб'єкту, і стало очевидним, що при достатньому знанні дії краси на суб'єкта можна було б a priori визначити і її причину, що перебуває в об'єкті, що надало б такому дослідженню наукову достовірність" [22, 604]. Проте, за справедливим зауваженням В. Асмуса, естетика І. Канта виникла не "в історичному вакуумі", як її розглядають більшість дослідників; будучи початком естетики класичного ідеалізму, "естетика Канта одночасно була і завершенням німецької естетики" [4, 397], що протягом сорока років розвивалася до нього. В. Асмус підкреслює, що О. Г. Баумгартен, Г. Ф. Майєр, Й. Г. Зульцер, М. Мендельсон та "справжні корифеї естетичної думки" [4, 397] Й. І. Вінкельман і Г. Е. Лессінг – вже не лише поставили, а й значною мірою вирішили ті самі проблеми естетики, котрі згодом постали перед І. Кантом.

Таким чином, провідною ідеєю XVIII століття стає формування проблемного поля естетики і ствердження її автономного статусу. Необхідно також відзначити, що становлення і розвиток естетичної думки Німеччини цього періоду відбувається під знаком Г. В. Лейбніця (1646–1716) – творця "однієї з найоригінальніших і найплідніших філософських систем Нового часу" [20, 11]. В дослідженнях з історії естетики відзначається, що у працях Лейбніця були сформульовані основні проблеми і поняття, що увійшли у німецьку естетичну теорію XVIII століття. Стверджуючи, що людське пізнання недосконале і обмежене, оскільки людина наділена чуттєвим сприйняттям, Лейбніць вдається до його класифікації, виокремлюючи у пізнанні темне (підсвідоме, неусвідомлене) і зрозуміле, що у свою чергу може бути або неясним, або виразним. Таким чином, у філософії Лейбніця вже була закладена ідея про існування поряд із логічним пізнанням світу і можливості його усвідомлення у чуттєвій формі, що власне і надало підстави Баумгартену для обґрунтування науки про чуттєве пізнання і виділення її в окрему філософську дисципліну.

Філософія Лейбніця отримала широке розповсюдження завдяки діяльності Х. Вольфа (1679–1754), котрий перетворив її у панівне філософське вчення першої половини XVIII століття. Суттєво спростивши філософські теорії Лейбніця, він значною мірою посприяв їх популяризації, що пояснює захоплення філософською системою Вольфа не лише прибічників Класицизму, зокрема Й. К. Готшеда, але і О. Г. Баумгартена, Й. Г. Зульцера, М. Мендельсона та ін.; навіть І. Кант вважав його одним із найвпливовіших представників німецького раціоналізму. Власне і обґрунтування Баумгартеном автономії естетичного виявляє близькість його філософських передумов до системи раціоналізму Вольфа. Філософська систематика Вольфа, незважаючи на крайній раціоналізм, надала естетичним пошукам німецьких вчених тієї своєрідності, що відрізняє їх від аналогічних досліджень Англії і Франції. У XVIII столітті у німецькій естетиці були в обігу майже всі поняття і принципи, які існували в естетичній теорії цих країн. Але саме філософія Лейбніця-Вольфа визначила розвиток німецької естетичної думки у напрямку розмежування "естетичної здатності від інших здатностей – розсудку, розуму волі", а також встановлення "відношення між мистецтвом і іншими галузями духовного життя" [11, 360]. Відштовхуючись від упорядкованої системи Вольфа, низку естетичних вимог для літератури і театру Німеччини в дусі класицистської естетики розробляє Й. К. Готшед (1700–1766), який підтримує ідею розумної досконалості світу. Власне, захоплення раціоналістичною системою поглядів Х. Вольфа пояснює його інтерес до естетики французького Класицизму, проти чого згодом буде виступати Лессінг. Категоричне заперечення Лессінгом раціоналістичної заангажованості Готшеда, внаслідок орієнтації на французькі канони, стало проявом характерного для Німеччини протистояння між англійськими і французькими впливами (як відомо, Лессінг виступив за англійський вектор у розвитку національного театру).

Раціоналістичний підхід Готшеда виявився і в тому, що його трагедії ("Катон, що вмирає", "Агіс"), які були створені за зразками П. Корнеля і Ж. Расіна, з'явилися після написання трактату "Досвід критичної поетики для німців", ніби ілюструючи практичне застосування розроблених ним правил. Як радикальний прибічник Класицизму і під впливом філософії Вольфа, Готшед пропагує

ідею підкорення поезії владі розуму. У цьому питанні він посилається не лише на Н. Буало, але і на Аристотеля та Горація, як таких, що раз і назавжди встановили естетичні норми для мистецтва. Естетичним досягненням французького Класицизму Готшед вважає максимально точне їх використання у театральних пошуках XVII століття, вимагаючи від митців "узгодження" художнього задуму "із правилами встановленими розумом" [10, 449]. Майстерність драматурга, згідно його позиції, знаходиться у прямій залежності від вмілого застосування "правильних" естетичних канонів. Вимоги Готшеда щодо дотримання правила "трьох єдностей" і чіткості драматургічної структури теоретично мали сприяти цілісності драми, але практично виводили мистецтво на шлях ізоляції від різноманітності життя і конструювання складних конфліктів, а правило логічної побудови образів драми приховувало у собі небезпеку створення однолінійних характерів. Запрограмувавши на підставі французьких канонів структуру і поетику драми на раціональній основі, він свідомо позбавив її емоційності задля здорового глузду, а його трактат є нічим іншим, як обґрунтуванням класицистської естетики, що мала визначати шлях розвитку німецького театру XVIII століття.

Слід відзначити, що проблема мімезісу у теоретичному формулюванні Готшеда визначалася як наслідування природи, тобто існувала у річищі загальних просвітницьких ідей. Проте у її тлумаченні він залишався в межах класицистської естетики, вважаючи, що у мистецтві необхідно відображати ту красу, яка закладена у природі речей, а оскільки "творіння природи об'єктивно прекрасні", то потрібно вибирати "те, що природа створила найбільш вдало" [10, 449]. У "Досвіді критичної поетики для німців" Готшед акумулює головну тенденцію своїх естетичних поглядів, а саме: "Перш за все слід обрати повчальне моральне твердження, відповідно намірам, котрі збираються здійснити; потім слід вигадати якусь загальну картину, в умовах якої здійснюється дія, яка конкретно ілюструє обране моральне твердження" [11, 365].

Й. В Гете, характеризуючи наведені рекомендації Готшеда, підкреслював, що "Критична поетика" містила "чимало слушного і повчального"; в ній "розлого говорилося про те, що поет повинен мати численні знання, бути ученим тощо, в той час, <…> стосовно наявності поетичного таланту – ані слова" [7, Т.3, 220]. Варто підкреслити, що молодий Гете підмітив "слабку ланку" у поглядах Готшеда щодо мистецтва написання трагедії, яке не передбачало творчої обдарованості автора і обмежувалося віртуозним вмінням використовувати правила.

Запропонований Готшедом ланцюг послідовності творчого процесу драматурга (визначення теми моралі, підбір сюжетних колізій, конструювання образів), з одного боку, залишає проблему типізації, яка полягала у логічно сконструйованій пристрасті в межах класицистської театральної естетики, з іншого – пропонує розглядати мистецтво театру як наочний засіб етичного повчання, що відповідає просвітницькому погляду на театр як на інститут моральності. Обґрунтувавши ідею абстрактної істини і доцільності "правильності" класицистських вимог для сценічного мистецтва, Готшед, вже на етапі раннього Просвітництва, привносить в естетичне поле своїх міркувань обов'язковий для його зрілого етапу дидактичний і моральний аспект. Не можна не відзначити і те, що він, одним з перших у Німеччині, став теоретиком театру, привернувши увагу до цього виду мистецтва мислителів XVIII століття.

Проти раціоналізму Готшеда рішучо виступили представники швейцарської школи Й. Я. Бодмер (1698–1783) та Й.-Я. Брейтінгер (1701–1776), котрі відстоювали пріоритет уяви перед розумом. Не відмовляючись від важливості морального повчання у мистецтві, вони разом із тим стверджували, що його дієвість забезпечується не шляхом розуму, а шляхом уяви, чому власне і присвячена праця Бодмера "Про вплив і використання уяви для поліпшення смаку" (1727). Протистояння уяви і розуму було основою відомої у 40-і роки XVIII століття суперечки між Готшедом і швейцарськими ученими. У полеміці проти раціоналістичної естетики Бодмер і Брейтінгер відстоювали права чудесного у поезії і фантазії перед вузьким розумінням правдоподібності, підкреслюючи важливість емоційного моменту і поетичної уяви. На противагу естетичним принципам Класицизму, які пропагував Готшед, вони вважали, що відмова від жорсткої нормативності, яка обмежує митця, надасть можливість більш повного відображення думок і почуттів людини. Зіткнення двох естетичних позицій не лише пожвавило мистецьке і літературне життя цього періоду, але певною мірою сприяло подоланню однобічного раціоналістичного підходу до проблем естетики і художньої творчості, що, зокрема є відчутним у естетичних міркуваннях Й. Г. Зульцера і М. Мендельсона.

Й. Г. Зульцер (1720–1779), в цілому перебував під впливом філософії Лейбніца-Вольфа та естетичних орієнтирів Баумгартена, проте, саме Бодмер і Брейтінгер надали йому перший імпульс для стійкого інтересу до теоретичних проблем літератури і мистецтва. Праці Зульцера ("Дослідження щодо причин приємних і неприємних відчуттів", "Розмови про красу єства", "Досвід і щастя розумних істот", "Витончені мистецтва, їх походження, справжня природа і найкраще застосування" і головним чином "Всезагальна теорія витончених мистецтв") отримали великий резонанс і мали вплив на формування естетико-мистецтвознавчої думки другої половини XVIII століття. Розділяючи пізнавальний

процес на інтелектуальний і чуттєвий, Зульцер розробляє теорію чуттєвого пізнання, і в цьому аспекті, безперечно, відчувається його зацікавленість дослідженнями Баумгартена. Він повністю поділяє погляди засновника естетики на естетичне як на "невиразне пізнання" і виключає мистецтво зі сфери "аналогу розуму", розташовуючи його у галузі відчувань. Згідно з Зульцером, мистецтво виконує своє призначення, впливаючи на емоцію, і будь-який зміст стає "естетичним" лише виступаючи "об'єктом почуття" [4, 426]. Але, додає дослідник, "оскільки у породженні цього почуття бере участь душа, то "прекрасне" не є єдиними естетичним предметом; таким предметом – із тією ж самою підставою – може бути почуття страху, відрази тощо" [4, 426].

В естетиці Зульцера чимале місце посідає питання виховної місії мистецтва, як такого, що здатне впливати на формування позитивних моральних схильностей людини. Наділяючи витончені мистецтва функцією впливу на суспільство, дослідник вважає принципово невірним погляд на мистецтво, як на "приємне проведення часу і розвагу" [10, 489]. Так само, як Лессінг і Шиллер, Зульцер був впевнений у "недооціненості" значення витонченого мистецтва з боку "держави". Неувага до мистецтва, підкреслює філософ у передмові до першого видання "Всезагальної теорії витончених мистецтв", і є причиною занепаду театрального мистецтва Німеччини. На його думку, видовищними "заходами <…> можна б було зробити з людини те, що бажано", оскільки мистецтво містить у собі силу запалювати "народ ентузіазмом в ім'я прав людяності" і пробуджувати у "серцях несправедливих і злих людей сором і жах" [10, 490]. На інтерес Зульцера до театрального мистецтва, як такого, що тяжіє до синтезу "слухових і зорових видів мистецтва", звертає увагу і сучасний український філософ О. І. Оніщенко, підкреслюючи, що, згідно з естетичними поглядами Зульцера, театр "є найвищим і найдосконалішим видом мистецтва, спроможним досягти синтезу між зором і слухом" [17, 215].

Поза впливом розуму і волі і у безпосередньому зв'язку із почуттям розглядає прекрасне і М. Мендельсон (1729–1786), естетичні теорії якого, так само формуються під впливом філософії Лейбніця і естетики Баумгартена. У дослідженнях Мендельсона ("Листи про відчуття", "Рапсодія, або додавання до "Листів про відчуття", "Про основні принципи витончених мистецтв", "Про піднесене і наївне у витончених мистецтвах і науках") суттєве місце посідає проблема прекрасного. Учений тлумачить його як єдність у різноманітті, що пізнається відчуттям. У вирішенні цього питання, розвиваючи думки Баумгартена, він різко розмежовує чуттєву красу і чисто інтелектуальну досконалість. Проте, як відзначає Кассірер, якщо Баумгартен намагався "ствердити людину у цих межах", Мендельсон прагне "лише знайти межі прекрасного" [11, 382].

Для розвитку естетико-мистецтвознавчих досліджень німецького Просвітництва, зокрема театральної естетики, особливий інтерес викликає розробка Мендельсоном проблеми психологічної складової естетичного переживання, у якому, на його думку, поєднуються задоволення і незадоволення, насолода і співстраждання. Філософ відносив естетичне задоволення до почуття, знаходячи йому місце серед почуттєвих здатностей. У такий спосіб Мендельсон "відокремив почуття задоволення і незадоволення від волі і від розуму", виділивши їх в особливу і незалежну здатність – "здатність схвалення" [4, 425]. Спроба виявити суть суб'єктивного боку естетичного переживання, що була здійснена у його "Листах про відчуття" (1755), дозволяє кваліфікувати її як вчення про змішані відчуття, прикладами яких Мендельсон вважав "піднесене", "трагічне" і "комічне".

У контексті театральної естетики Лессінга, розробка проблеми природи відчуттів Мендельсона варта окремої уваги. Згідно з позицією останнього, співстраждання є "сумішшю приємних і неприємних відчуттів" [10, 496] і "може послугувати джерелом найбільшого задоволення!" [10, 497]. Зокрема, у театральному мистецтві, "зображення на сцені незліченних нещасть, від яких гине людина доброчесна, незрівнянно сильніше запалює нашу любов до її достоїнств і сприяє піднесенню її в наших очах", в той час, коли у "житті таке видовище нестерпне" [10, 497]. Поряд із аналізом естетичного переживання мистецтва реципієнтом, Мендельсон виокремлює і роль уяви митця, вважаючи, що прекрасне виявляється з неосяжного, "якщо силою нашої уяви головні його частини опиняться приведеними у такий саме стрункий і досконалий порядок, який за твердженням розуму і знання, побудований незалежно від нас" [10, 494]. При цьому Мендельсон підкреслював, що "драматургам особливо важливо рахуватися з цією істиною" [10, 494]. Таким чином, він вперше розрізняє власне чуттєве пізнання і почуття (емоції), що, на його думку, необхідно брати до уваги, передбачаючи сприйняття реципієнтом трагедії або інших видовищ. У розробці питань теорії драми і сценічного мистецтва Лессінг неодноразово буде посилатися на його теорію змішаних відчуттів.

Для становлення німецької естетики показовим є те, що і Зульцер і Мендельсон звертаються до аналізу питання видової специфіки мистецтва, що було актуальним напрямом естетичних досліджень просвітників. Про це свідчать естетико-мистецтвознавчі розвідки не лише Вінкельмана, Лессінга, Гердера і Гете, але і німецької класичної філософії – Шиллера і Канта. Зульцер, розрізняючи види мисте-

цтва за способом чуттєвого сприйняття (слух, зір), відштовхувався від психологічного принципу, а Мендельсон у визначенні видової специфіки мистецтва застосовував семіотичний підхід.

Відтак, особливість розвитку естетичної думки Німеччини визначається формуванням двох напрямків. Якщо Баумгартен – фундатор естетики як науки про чуттєве – визначив ракурс естетико-філософських міркувань Майєра, Мендельсона та Зульцера, то кооптування потенціалу естетики у площину теорії мистецтва пов'язане з ім'ям Вінкельмана [12, 35], ідеї якого дістали розвитку у дослідженнях Лессінга і Гете.

Й. І. Вінкельман (1717–1768) так само включав сприйняття прекрасного до сфери почуттів, яке не може пояснюватися раціоналістично, стверджуючи, що "прекрасне у мистецтві спирається швидше на витончені почуття <…>, ніж на глибокі розмисли, і що врешті-решт естетичне судження здійснюється внутрішнім почуттям" [4, 426]. Здійснюючи спробу систематизації пам'яток давнього мистецтва у праці "Історія мистецтва давнини" (1764), Вінкельман намагається сформулювати принципи, які б позбавили художню творчість Німеччини від несамостійності та наслідування і сприяли її професіоналізації. Така стартова теоретична посилка зближує його із Лессінгом, але на відміну від останнього, Вінкельман ставить мистецтво вище природи, стимулюючи художників вчитися не у природи, а у давньогрецьких майстрів.

Ідеалізація античності визначила особливості естетичних поглядів дослідника. Проголошуючи сутність мистецтва у наслідуванні прекрасної природи, він підкреслював, що природа усвідомлюється як прекрасна лише у дзеркалі античного мистецтва, а пізнання прекрасного у природі відбувається через споглядання зразків античної творчості. Неминуща цінність давньогрецького мистецтва, на думку Вінкельмана, пов'язана із політичним устроєм і кліматичними умовами Греції [5]. Цю ідею, але вже на іншому рівні – щодо обумовленості своєрідності мистецтва кожного народу географічними і кліматичними чинниками – ґрунтовно розвиватиме Гердер.

У попередній праці – "Думки про наслідування грецьких творів у живопису і скульптурі" (1755) Вінкельман формулює ідеал художньої творчості, який розповсюджує на всі види мистецтва. Виділяючи основні риси давньогрецького мистецтва – "шляхетну простоту і спокійну велич" [6, 107], він репрезентує їх як естетичний ідеал. З цього приводу В. Асмус, зауважував, що "шляхетна простота і спокійна велич" були визнані умовами будь-якого мистецтва вже Ф. Дюкенуа у XVII столітті [3, 79], але Вінкельман перетворює їх на ключове поняття класицистської естетики XVIII століття, на яке спиратиметься і просвітницький класицизм Гете та Шиллера.

У давньогрецькому мистецтві Вінкельман запозичує і ідеал людини, величної у своїй шляхетній гідності і такої, що зберігає спокій попри будь-які страждання. М. Хайдеггер (1889–1976) вважав, що такий погляд на людину обмежує виявлення її глибинної суті. У своїх міркуваннях щодо гуманізму в його "історіографічному розумінні" він відзначав, що "культивування людяності", особливо через звернення до античності, перетворюється "так чи інакше на реанімацію грецького світу", – і підкреслював, – що "це видно по нашому німецькому гуманізмові XVIII століття, носіями якого були Вінкельман, Гете і Шиллер". На думку Хайдеггера, митці, котрі "навпаки, не належать "гуманізмові", "мислять долю людської істоти самобутніше, ніж це доступно "гуманізмові"" (наразі М. Хайдеггер мав на увазі Й. Х. Ф. Гельдеріна) [20, 196].

Ідеальними прикладами морального стоїцизму для Вінкельмана стає Філоктет (трагедія Софокла) і Лаокоон (скульптура Агесандра, Полідора і Афінодора). І хоча у теоретичних розвідках Лессінга аналіз образів цих героїв буде зміщено з моральної площини в суто естетичну, обох дослідників об'єднує прагнення вийти за межі нормативних вимог класицистської естетики, а також надмірної пишності і експресивності мистецтва бароко, що панували у німецькому мистецтві середини XVIII століття.

Таким чином, обґрунтована Баумгартеном естетична теорія відкрила шлях до жаданого більшістю просвітників синтезу розуму і чуттєвості. Проте не йому судилося здійснити реальний вплив на літературу і мистецтво. Цей "шлях був відкритий лише з появою Лессінга. Саме він здійснив синтез мислення і дії, теорії і життя і таким чином повністю реалізував вимогу Баумгартена про vita cognitionis" [11, 385]. Саме це забезпечило "його виключний вплив" на розвиток теоретичних проблем мистецтва і надало певного змісту основним естетичним поняттям. Взаємовідносини між генієм і правилом, відмінність між просторовими і часовими мистецтвами, специфіки знаків, що вони використовують, про змішування почуттів та ін. стало потужним поштовхом не лише для художньої практики XVIII століття, але і для подальших естетико-теоретичних розвідок. Фактично Лессінг "виводить естетику Просвітництва за межі її попередніх цілей і меж, хоча і здається, що він представляє ідейну спадщину лише цієї доби" [11, 387]. Ні Готшед, ні Бодмер і Брейтінгер, ні Вольтер і Дідро, ні Шефтсбері, а саме Лессінг, підкреслює Кассірер, "завершує естетичне мислення доби", відкриваючи нові можливості поетичного мистецтва, що дає підстави вважати його естетичні теорії не лише національним, а й "європейським" досягненням [11, 387].

Так само, як і його попередників та сучасників, Лессінга займає проблема видової специфіки мистецтва. Ця проблема на межі XVII–XVIII століть у теоретичній думці Західної Європи стає одним з пріоритетних напрямків досліджень. А. Е. К. Шефтсбері, Дж. Спенс, Дж. Аддісон, С. Ричардсон, Ж.-Б. Дюбо, Д. Дідро, Й. Я. Бодмер, Й. Я. Брейтінгер та ін. тією чи іншою мірою намагаються з'ясувати межі схожості або відмінності поетичного і пластичного мистецтва. Особливо показовою у цьому зв'язку є праця французького письменника і критика Ж.-Б. Дюбо (1670–1742) "Критичні розмисли про поезію і живопис" (1719). Теорії Дюбо відображали класицистський погляд на суть і завдання мистецтва, і як не дивно, у Німеччині набули значно більшого резонансу, аніж у Франції. У пошуках меж між сюжетами живопису і поезії, французький дослідник надає перевагу останній, оскільки "поет може повідати <…> багато такого, чого ми не очікували узнати від живописця. Він здатен виразити ті з наших думок і почуттів, котрі не в силах передати художник" [8, 73]. Дюбо стверджує, що "поет впевненіший, ніж художник, у досягненні наслідування свого об'єкту" [8, 73], і пояснює це тим, що поет може використовувати найрізноманітніші засоби для вираження пристрастей і почуттів. Разом із тим, розвиває свою думку Дюбо, "у природі є багато красот, котрі легше відтворити живописцю" [8, 74], наводячи як приклад сцену жертвоприношення Іфігенії. Французький теоретик вважає, що для "урізноманітнення вираження однієї і тієї самої пристрасті" [8, 73] (йдеться про співстраждання, – Г. М.) різними персонажами художник має більш широкий спектр засобів виразності. Що ж стосується поета, то він не може "добитися того ж різноманіття відтінків пристрасті" [8, 73], але "у цьому відношенні" йому допоможе "постановка на сцені", де за рахунок декламації і міміки актора, можна відтворити різноманітні почуттєві реакції. Патріотичне забарвлення має висока оцінка Дюбо стану французького театру, яку, на його думку, поділяють "всі європейські народи" [8, 234]. Дослідник переконаний, що французька драматургія і театр "тримають першість" завдяки "точному дотриманню правил" [8, 235–236], на відміну від англійців, п'єси і сценічне виконання яких позбавлене шляхетності, але сповнене показом пороків.

Відмінність живопису і поезії Дюбо вбачає і в тому, що для створення творів пластичних мистецтв "потрібно витратити чимало зусиль", натомість для поета достатньо "оволодіти всіма правилами Французької поезії" [8, 285]. Тотожність підходу до мистецтва драматурга з боку двох ідеологів класицистської естетики –Дюбо і Готшеда – є очевидною. Проте, як відзначає дослідниця естетичних поглядів французького критика Л. Я. Рейнгардт, "без "Розмислів" Дюбо не могло бути ні "Історії мистецтва давнини" Вінкельмана, ні "Листів про естетичне виховання" Шиллера" [8, 20].

Заслуговує уваги і введення Дюбо для характеристики різниці між видами мистецтв таких понять, як "природні знаки" і "довільні знаки", що відповідно при створенні художнього образу можуть нагадувати реальні речі і процеси (живопис і музика) і абстрактні – слова, які менш інтенсивно, аніж перші здатні впливати на свідомість людини. Цю проблему фундаментально у "Лаокооні" розробить Лессінг, коли обґрунтує особливості поезії і живопису, виходячи з різниці тих знаків, що вони використовують. У такий спосіб, як і Зульцер, Лессінг у своєму аналізі просторових і часових видів мистецтва заклав підвалини семіотичного підходу.

Загальний напрям естетичних поглядів Лессінга визначає його розуміння природи як неосяжної безкінечності, що вічно змінюється. Виходячи з цього, він пропонує новий підхід до вирішення проблеми наслідування у мистецтві і тлумачить її як пізнання життя. Лессінг наділяє мистецтво здатністю охоплювати життя у всьому його різноманітті, розкривати боротьбу та індивідуалізувати і, в такий спосіб, по суті стверджує реалістичну специфіку мистецтва. З цієї причини він відкидає запропонований Вінкельманом принцип ідеалізації і виступає проти концепції краси та тенденції споглядальності, що мала місце в його естетиці, суттєво розширюючи в такий спосіб можливості мистецтва у відображенні життя. Лессінгу, стверджує Кассірер, виявилося "під силу" відкинути умовність "прекрасної природи" класицистської естетики, що не наважився зробити навіть Д. Дідро" [11, 324]. Лессінг викриває неспроможність "чистого естетичного розуму", оскільки для нього було неприйнятним все те, що орієнтувалося на створення "естетичної видимості", ілюзії, що визначало особливості наслідування в естетиці Класицизму. У цьому зв'язку, єдиним джерелом в обґрунтуванні естетичних вимог Лессінг стверджує істину і природу, вважаючи, що "… ілюзорне існування не може породити по-справжньому художніх форм і художніх характерів" [11, 324–325].

За Лессінгом, мистецтво має наслідувати "всій видимій природі" [13, 89], а художник не повинен приносити у жертву правду і виразність, задля втілення її прекрасних проявів. Окресливши в такий спосіб своє естетичне кредо у "Лаокооні", Лессінг у подальшому його обґрунтуванні – у "Гамбурзькій драматургії" – зазначить, що митець має виходити на рівень певного абстрагування, щоб з безкінечного розмаїття природи, яке може охопити лише "безкінечний дух", вибрати найсуттєвіше, найвиразніше для виявлення правди, оскільки "призначення мистецтва … полегшити нам зосере-

дження нашої уваги" [14, 258]. Такий погляд на специфіку художньої творчості Г. Лукач (1885–1971) вважає великою теоретичною заслугою Лессінга, оскільки німецький просвітник "з вражаючою точністю обрисував перетворення екстенсивної і інтенсивної безкінечності об'єктивного світу в інтенсивно-безкінечну цілісність твору мистецтва" [15, 275].

Концепція краси Лессінга логічно виходить з його поглядів на проблему мімезісу. І якщо у тлумаченні поняття краси стосовно живопису, він, як і Вінкельман, є прибічником античної традиції, то стосовно поетичних мистецтв значно розширює це поняття. Поняття краси у теорії Лессінга набуває дієвої сили і визначається здатністю часових мистецтв відтворювати рух життя, охоплювати всі боки дійсності і таким чином впливати на реципієнта не лише зовнішньою досконалістю (естетичною видимістю), а й через боріння пристрастей (внутрішньою цілеспрямованою напругою) змінювати його почуття і думки. Із концепцією краси пов'язане і розуміння ідеалу в естетиці Лессінга, котрий як і Кант, обмежує його красою людини. В "Окремих замітках" просвітник це обґрунтовує у такий спосіб: "Найвеличніша тілесна краса існує лише в людині і навіть в ній досягається лише за допомогою ідеалу. Ідеал цей значно рідше зустрічається у світі тварин, а у рослинному світі і у мертвій природі його зовсім не існує" [13, 453].

Естетичну систему Лессінга доповнює розробка проблеми типізації у мистецтві. По відношенню до пластичних мистецтв він і у цьому питанні поділяє думку Вінкельмана щодо створення узагальненого (ідеалізованого) образу за античним законом краси. Разом із тим, його аргументація вибудовується на суто естетичному підході до виявлення специфіки живопису і скульптури, в той час, коли Вінкельман пояснив це суто моральними вимогами давньогрецького світогляду. Що ж стосується обґрунтування проблеми типізації для поезії, Лессінг відстоює принцип поєднання загального і індивідуального у відтворенні природи людини. Власне і визначення специфіки цих видів мистецтва він вбачає, як у межах їх можливостей, так і у способах типізації. Для пластичного втілення митець обирає лише один момент дійсності, поетичному ж втіленню підвладне охоплення всієї розмаїтості життя, до того ж в його русі.

Особливої уваги варта позиція Лессінга щодо проблеми потворного у мистецтві, яке раніше знаходилося поза галуззю "естетичного". Відтворення дійсності у всій її повноті у поетичному мистецтві, на його думку, дозволяє використання потворного як невід'ємної частини проявів природи, а найсильніше сприяє збудженню жаху у реципієнта "потворне, що заподіює шкоду" [13, 263]. Пояснюючи дію потворного на "збудження …жаху і відрази" [13, 263], Лессінг звертається до співставлення характерів головних героїв "Ричарда ІІІ" В. Шекспіра. Можна припустити, що теоретичне обґрунтування Лессінгом проблеми потворного багато в чому сприяло побудові образної системи драми Шиллера "Розбійники", оскільки аналогія лессінгової характеристики образу шекспірівського Ричарда ІІІ у "Лаокооні" і шиллерівського образу Франца Моора є очевидною.

Аби зрозуміти масштаб досліджень Лессінга є сенс звернутися до теоретичного досвіду його старших сучасників, міркування яких стимулюють певний інтерес з точки зору долессінгової теорії драми. Йдеться про Х. Ф. Геллерта і Й. Е. Шлегеля, п'єси яких ставали предметом аналізу Лессінга. Слід зазначити, що обидва розпочинали свій творчий шлях під впливом класицистської теорії театрального мистецтва Готшеда, проте згодом відмовилися від його крайнього раціоналізму, не погоджуючись із беззаперечним поклонінням французькому театру. Зокрема, Геллерт відмовляється від сліпого підкорення правилам класицистської драматургії і, всупереч Готшеду, вважає головним вроджене дарування митця, а не благопридбане за рахунок слідування правилам, на чому, як вже відзначалося, наполягав останній [9, 247]. Й. Е. Шлегель, досліджуючи у своїх статтях ("Про наслідування", "Думки при сприйнятті датського театру", "Замилування") засоби і можливості "наслідування природи" на сцені, виявляє більш глибоке, аніж його сучасники, розуміння "різниці між реальністю і художнім образом" [2, 341], вважаючи більш важливими "силу емоційного впливу" образу, аніж його схожість із дійсністю. Вважаючи за необхідне рахуватися не лише з логічним, розумовим, а й емоційним сприйняттям глядача, Шлегель тим самим йде далі Готшеда, але разом з тим, визнає непорушність основних положень класицистської естетики. Шлегель був одним з перших, хто висловив думку щодо національних особливостей драматургії, а також порушив питання про "методи виховання народу за допомогою театру" [9, 246]. З цього приводу Л. Фейхтвангер у статті "Акторське мистецтво і релігійність" зауважив, що Шлегель, як і всі "найвпливовіші естетики Просвітництва", будував свою теорію драми "виключно на основі моралі" [19, 586].

Ці спостереження Шлегеля більш сміливо і послідовно будуть розроблені Лессінгом. Болісно переживаючи відсутність національного театру у Німеччині, він докладає потужних зусиль до розробки теорії драми і сценічного мистецтва, рішучо виступаючи проти апології естетичних принципів французького Класицизму ("Листи про новітню літературу").

Критичний запал Лессінга спрямований не лише на драматургію і теоретичні позиції П. Корнеля, Ж. Расіна, Н. Буало, але і на погляди своїх сучасників – графа А.-К. Кейлюса і Дж. Спенса. Однак, основним об'єктом критики Лессінга був Готшед, котрий взявся "конструювати" німецький театр за лекалом французької драматургії і тим самим гранично обмежив театральне мистецтво у відтворенні життєвих конфліктів і протистояння протиріч і живих пристрастей.

У цій площині зразковим майстром у розробці характерів і композиційної побудови драми, як такої, що здатна охоплювати повноту буття, для Лессінга стає творчість В. Шекспіра. Вивчаючи вимоги Шекспіра до акторського мистецтва, Лессінг використовує їх у розробці ритмопластичних і мовно-інтонаційних засад сценічної творчості у "Гамбурзькій драматургії". Крім того, у "Гамбурзьких дидаскаліях" [14, 367] вчений розробляє такі важливі для подальшого розвитку теорії драми і театру питання, як жанрові особливості трагедії і комедії, драматургічна композиція і створення характерів, проблема мімезісу і катарсису, співвідношення правди і виразності, а також обґрунтовує необхідність оновлення засобів виразності акторського мистецтва та посилення ролі театральної критики.

Шекспір не лише для Лессінга, але і для Гете та Шиллера був незаперечним авторитетом. Шиллер, наприклад, вивчав шекспірівський спосіб побудови характерів, вважаючи його взірцевим, вміння зображувати народний фон трагедії та значення характерних персонажів для відтворення руху життя. Гете захоплювався здатністю Шекспіра ламати стереотипи, майстерністю створення цілісної композиції, прометеївською силою у "створенні людей у колосальних масштабах" [7, Т. 10, 264] та багато ін.

Лессінга, Шиллера і Гете зближує і погляд на театр як інституцію впровадження нової моралі у свідомість людини. Силу морального впливу театру вони пов'язували із тим, що театральне мистецтво звертається не лише до розуму, але і до почуттів людини. Морально-виховна функція мистецтва стала домінантою естетичних міркувань майже всіх просвітників і багато в чому визначила вимоги, котрі висувалися до мистецтва. Лессінг вважав театр школою моральності, Гете, вболіваючи з приводу відсутності національного театру, вважає за потрібне "ефективно втрутитися у справи німецького сцени" [7, Т. 3, 478], а Шиллер взагалі вважає, що "якби ми дожили до національного театру, то ми стали б нацією" [21, 23]. Згодом, саме творчими зусиллями трьох титанів німецького Просвітництва, німецький національний театр посяде гідне місце у загальноєвропейському театральному просторі.

Проте, саме критична діяльність Лессінга заклала естетико-теоретичний фундамент для формування теорії драми, а його "естетика" стала "дієвою теорією мистецтв" [3, 86]. Його заслугою стало те, що він вивільнив основні естетичні поняття XVIII століття від "небезпеки омертвіння" [11, 388] і впровадив у практику системний підхід до розробки актуальних проблем мистецтва, театрального зокрема.

Використані джерела:

1. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно ; пер. з нім. П. Таращук. – К. : Основи, 2002. – 518 с.

2. Аникст А. Теория драми от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 455 с.

3. Асмус В. Ф. Немецкая естетика XVIII века / В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1963 – 312 с.

4. Асмус В. Ф. Иммануил Кант / / В. Ф. Асмус. – М. : Наука, 1973. – 534.

5. Винкельман И. И. История искусства древности / Винкельман И. Н. – М. : Изогиз, 1933. – LXXII, 432 с.

6. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма / Иоганн-Иоахим Винкельман ; Пер. А. А. Аявдиной ; Вступ. ст. и ред. Болеслава Пшибышевского. – Ленинград : Academia, 1935. – 683 с.

7. Собрание сочинений : В 10-ти т. / Иоганн Вольфганг Гете ; под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. – М. : Худож. лит, 1975–1980.

– Т. 3 : Поэзия и правда : из моей жизни. – 1976. – 718 с.

– Т. 10.: Об искусстве и литературе. – 1980. – 511 с.

8. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи / Жан-Батист Дюбо ; пер. з франц., предисловие Л. Я. Рейнгардт. – М. : Искусство, 1976. – 767 с.

9. История Европейского искусствознания. От Античности до конца XVIII века : научное издание / АН СССР, Ин-т истории искусств ; ред.: Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 436 с.

10. История эстетики : В 5 т. / [введ. М. Ф. Овсянникова, с. 7-60] ; ред. коллегия: М. Ф. Овсянников (глав. ред.) [и др.]. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962–1970. – . – Т. 2 : Эстетические учения XVII – XVIII веков / ред.-сост. В. П. Шестаков. – 1964. – 835 с.

11. Кассирер Э. Философия Просвещения / Эрнст Кассирер ; [пер. с нем. В. Л. Махлин]. – М. : РОССПЭН, 2004. – 399 с..

12. Лекции по истории эстетики : [в 4 кн.] / Ленинград. гос. ун-т им. А. А. Жданова ; под ред. М. С. Кагана. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1973–1980. – . – Кн. 2. – 1974. – 200 с.

13. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг ; ред., вст. ст. Г. М. Фридлендера. – М. : Художественная литература, 1957. – 519 с.

14. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг ; вст. ст. В. Р. Гриба, ком. Б. И. Пуришева, под. общ. ред. М. Лифшица. – М. ; Л. : Academia, 1936. – 455 с.

15. Лукач Д. Своеобразие эстетического / Д. Лукач. – М. : Прогресс, 1986. – . – Т.II. – 1986. – 468 с.

16. Нарский И. С. Готфрид Лейбниц / И. С. Нарский. – М. : Мысль, 1972. – 239 с.

17. Оніщенко О. І. Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії / О. І. Оніщенко // Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К. : Вища школа, 2005. – 431 с.

18. Сурио Э. Искусство и философия / Э. Сурио // Вопросы философии. – 1994. – № 7. – С. 104–117.

19. Фейхтвангер Л. Собрание сочинений : В 12 т. : пер. с нем. / Л. Фейхтвангер ; [вступ. статья Б. Сучкова, с. 5-52] ; [примеч. Е. Маркович] ; под общ. ред. А. Дымшица [и др.]. – М. : Гослитиздат, 1963–1968. – . – Т. 12. – 1968. – 767 с.

20. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер ; пер. с нем.; комм. В. В. Бибихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

21. Шиллер Ф. Собрание сочинений : В 7 т. : [пер. с нем.] / Ф. Шиллер ; [под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина] ; [вступ. статья Н. Н. Вильмонта]. – М. : Гослитиздат, 1955–1957. – . – Т. 6. – 1957. – 791 с.

22. Шопенгауер А. О четверояком корне...; Мир как воля и представление : Т. 1; Критика кантовской философии : [пер. с нем.] / Артур Шопенгауэр; [послесл. и примеч. Б. В. Мееровского, И. С. Нарского; Рос. АН, Ин-т философии]. – М. : Наука, 1993. – 672 с.

Миленькая Галина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, профессор

Теоретические исследования Г. Э. Лессинга в контексте эстетико-искусствоведческого дискурса Германии XVIII столетия

В статье рассмотрены теоретические идеи Г. Э. Лессинга в контексте філософско-эстетической мысли Германии середины XVIII столетия с учетом выводов последующих генераций немецких философов, в частности А. Шопенгауэра, Л. Фейхтвангера, Э. Кассирера, Г. Лукача и др. Одновременно прослеживается тесная взаимосвязь философии и искусства данного периода и подчеркивается значение эстетики как самостоятельной философской дисциплины для искусствоведческих исследований, в частности, драматургии и сценического искусства.

Ключевые слова: Г. Э. Лессинг, эстетика, театр, взаимосвязь философии и искусства, видовая специфика искусства.

Halyna Mylenka, Candidate of Art criticism

G. E. Lessing's Theoretical Explorations Within the Context of Esthetical and Art Studies-Related Discourse of 18th Century Germany

The main bulk of studies of G. E. Lessing's dramaturgical and theoretical legacy is dated to the 1960s–1970s. However, given the present-day social transformations, it seems expedient to analyze his esthetical and art studies-related writings in light of the views of previous generations of German philosophers, in particular, A. Schopenhauer, L. Feuchtwanger, E. Cassirer, G. Lukács, and others.

Within this context, the system of Lessing's views at theatrical art presents special interest, because previous researchers concentrated the main attention on the study of his purely dramaturgical works, whereas the enlightener's findings as regards the stage art have obvious projections in theoretical thought of the 19th and 20th centuries.

Lessing's views were formed in the general stream of the new enlightenment paradigm, which actualizes the need to study his art studies-related legacy in correlation to philosophical and esthetical works of his predecessors and contemporaries. The change of worldviews in the 18th century could not but have bearing upon the cognition of the matters of art, particularly theatrical art.

The beginning of Lessing's theoretical activities falls to the period when esthetics has formed in Germany as a philosophical discipline in its own right. In view of the above, and for the purpose of more thorough cognition of the scholar's esthetical and art studies-related legacy, cognition of the general panorama of the mid-18th century philosophical and esthetical thought also seems to be productive.

The esthetic theory substantiated by the founder of esthetics A. G. Baumgarten has actualized combination of the rational and sensible origins in the art. But it was Lessing who, according to E. Cassirer, had the real influence onto the literature and art and 'who was able to synthesize the thought and action, theory and life, and therefore, completely realize Baumgarten's requirement regarding vita cognitionis'. That, in particular, ensured his influence over development of theoretical problems of art as a specific field of cognition and gave certain meaning to the main esthetical notions. Relationship between the genius and the rule, difference of spatial and time-based forms of art, specifics of symbols they use, development of the typification, mimesis, catharsis, and other problems became a powerful impetus not only for the artistic practice of the 18th century but also for further theoretical esthetical discoveries. And although it seems that he represents ideological legacy of only the 18th century, it was him who completed esthetical thinking of the era, opening new opportunities of the literature and theatrical art, which gives reasons to regard his esthetical theories as not only a national but European achievement.

The author notes the growing interest in the mid-18th century to genre-based specifics of art studied, besides Lessing, by J. G. Sulzer, G. F. Mayer, M. Mendelssohn. Lessing used M. Mendelssohn's theory concerning mixed feelings when working on the matter of new means of expressiveness in the acting art. In order to understand the scale of Lessing's theoretical achievements in the field of theory of drama, the article mentions the relevant achievements of his elder contemporaries, H. F. Gellert and J. E. Schlegel, whose thoughts stimulate certain interest from the viewpoint of pre-Lessing theory of drama.

The article also describes Lessing's opposition to the inertia of classicist esthetics. Considering 'inheritance of the entire nature' the main challenge to art at that time, he creates a new, enlightening format of mimesis and categorically objects to J. C. Gottsched's rationalistic prejudice. The latter's orientation exclusively toward esthetics of the French classicism in development of theoretical and practical objectives of theatrical art was constantly criticized by Lessing. It became a manifestation of confrontation between English and French influence that was typical for Germany. As we know, Lessing favored the English vector in development of the national theatrical art, which brings his stance closer to the artistic preferences of J. G. Herder, J. W. von Goethe, and F. Schiller. The article also makes parallels between Lessing's, Goethe's, and Schiller's views at the theater as an institution of imbuing a new moral into human conscience, to which Sulzer has previously pointed his attention as well.

Therefore, the task of tracing the interrelation of philosophy and art via generalization of philosophical-esthetical and art studies-related thought of the mid-18th century that was set at the beginning of this work has discovered its productivity. Not accidentally, in the 20th century this area was further developed by G. Santayana and E. Surio, and the attempt to trace Lessing's theoretical achievements in the analysis of subsequent philosophical studies of Germany which previously have not been employed in the study of the enlightener's esthetical and art studies-related legacy has allowed for a more thorough determination of his significance for the subsequent development of the theory of art, particularly theatrical art.

Key words: G. E. Lessing, esthetics, theater, interrelation of philosophy and art, genre-based specifics of art.

УДК [378.6:778,5](477)(092)

Безручко Олександр Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, доцент

КІНОПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ М. Г. ІЛЛЄНКА

У статті досліджено кінопедагогічну діяльність відомого українського кінорежисера, сценариста Михайла Герасимовича Іллєнка на кінофакультеті Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; реконструйовано невідомі сторінки його педагогічної роботи в Афінській театральній школі (Греція); прослідковано подальшу творчу долю кращих учнів митця.

Ключові слова: *М. Г. Іллєнко, кінофестиваль, майстерня, педагогіка екранних мистецтв, режисер, кінофакультет.*

Для сучасного мистецтвознавства, культурології і зокрема кінознавчої науки надзвичайно важливими є дослідження, присвячені мистецько-педагогічній діяльності провідних українських кінорежисерів, а також її ролі для системи підготовки працівників кіно і телебачення. У зв'язку з цим актуальним видається звернення до постаті відомого українського кінорежисера, сценариста Михайла Герасимовича Іллєнка, чия кінопедагогічна діяльність досі не отримала наукового висвітлення.

Мета дослідження – вивчити та проаналізувати кінопедагогічну діяльність М. Іллєнка.

Наукові завдання: дослідити кінопедагогічну діяльність М. Іллєнка на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (далі – КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого) (сучасна назва – кінофакультет Інституту екранних мистецтв (ІЕМ) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (далі – КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого); назвати основні фільми; реконструювати невідомі сторінки педагогічної діяльності в Афінській театральній школі (Греція); прослідкувати подальшу творчу долю найкращих учнів.

Михайло Герасимович Іллєнко (нар. 29 червня 1947, м. Москва, Російська Федерація) – сучасний український кінорежисер, сценарист та педагог. Одним з напрямів його багатогранної діяльності є виховання молодих митців кіно на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Незаперечний вклад митця в розвиток українського кіномистецтва був неодноразово відзначений: М. Іллєнко є Заслуженим діячем мистецтв України (2003), членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України (2004), доцентом (2002), лауреатом Державної премії України імені Олександра Довженка (2007), членом Національної спілки кінематографістів України.

Влітку 1992 року М. Іллєнко на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого набрав свою першу майстерню режисерів художнього фільму, до якої увійшли: Олег Безпалий, Надія Зонова, Наталя Левада, Андрій Максименко, Вікторія Мельникова, Володимир Тихий, Юлія Шашкова та Олексій Сущенко.

Характерною особливістю педагогічної методи М. Іллєнка є спільна робота із студентами над проектами. Зокрема, він у співавторстві з власними учнями та студентами інших майстерень створив сценарій повнометражного художнього фільму "Сьомий маршрут" (1997), який і зняв як режисер-постановник, водночас, давши змогу студентам реалізувати свої задуми на знімальному майданчику.

© Безручко О. В., 2013

У 1990-х роках, не маючи можливості постійно знімати художні фільми, М. Іллєнко працював як сценарист, режисер і оператор над телевізійними документальними картинами: "Художник Наталя Рудюк" (1995), "Княжа регата" (1996), "Шлях до скелі" (1997).

У 1997 році М. Іллєнко виступив засновником кінофестивалю "Відкрита ніч". У цьому ж році він випустив першу майстерню режисерів художнього фільму. Серед випускників найбільш відомим став Володимир Вікторович Тихий, який під час навчання зняв короткометражні фільми "Андеграунд" (1992), "Сокира" (1995), "Русалонька" (1995), "Федір Достоєвський" (1995), "Дах" (1996), які були представлені у програмі багатьох українських і міжнародних фестивалів. Після закінчення навчання В. Тихий працював на телестудіях "Студія 1+1", "Данапріс-фільм" тощо, був режисером досить відомого у свій час "СВ-шоу" з Віркою Сердючкою. Повнометражні художні фільми В. Тихого: "Мийники автомобілів" (1999), "Пісні забутого" (2000), "Ґудзик" (за романом Ірен Роздобудько), "Донечко моя", "Таємничий острів". Як режисер і сопродюсер він брав активну участь в артхаузному проекті українських короткометражних фільмів "Мудаки (Арабески)" (2009). Через три роки як режисер разом з Дмитром Сухолітким-Собчуком і Мирославом Слабошпицьким взяв участь в кінопроекті "Україно, гуд бай" (2012).

До другої майстерні кінорежисерів художнього фільму (1997–1998) М. Іллєнка поступили: Микола Воротинцев, Катерина Ємець, Олег Єрмоленко, Наталія Конончук, Максим Федотенко, Віра Яковенко, Андрій Бодров та Володимир Дащук.

У 2000 році М. Іллєнко став деканом факультету кіно і телебачення КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, який очолював до 2003 року.

У 2002 році М. Іллєнка запросили провести тритижневий курс лекцій з кінорежисури в Афінську театральну школу (Греція). Про специфіку своєї педагогічної роботи в цьому навчальному закладі мистецького спрямування М. Іллєнко детально розповів автору дослідження в інтерв'ю, датованому 11 квітня 2003 року. Спочатку йому довелося призвичаюватися до чужої аудиторії, синхронного перекладу, інших стандартів. Проте коли режисер зрозумів сферу інтересів, побачив рівень підготовки грецьких учнів, все стало на свої місця. Слухачі курсів були здебільшого театральними акторами, вони не боялися сцени і виступів перед аудиторією, були наполегливими, прагнули знання. Їхнім девізом було: "Ми повинні про все дізнатись". У Афінській театральній школі М. Іллєнко широко використовував колекцію німих фільмів (які, окрім всього, не потрібно було перекладати) і найкращі короткометражки українських студентів. Приємне здивування викликала в М. Іллєнка старанність грецьких студентів у вивченні історії своєї країни, а також те, що, на відміну від більшості українських студентів творчих вузів, вони конспектували лекції [1].

М. Іллєнко, який звик працювати з не дуже організованими українськими студентами, був вельми здивований, коли побачив, як його грецькі учні, отримавши завдання зробити етюди, не пішли розважатися, а допізна працювали і наступного дня всі показали виконану роботу. На думку М. Іллєнка, у навчанні студентам допомагав і властивий грекам емоційний темперамент. Так, наприклад, для одного з етюдів потрібно було показати жіночу істерику. І мешканці Еллади добре справились з цим, складним для наших студентів, завданням. Не було у них і демонстративного показу "геніальності", властивого молодим режисерам-українцям, які потрапляють в лещата цього образу і часто протягом навчання замість зйомок лише зображують талановитість перед іншими. Греки просто працювали: багато і успішно. Зокрема, одна з студенток через три дні вже принесла першу відеороботу, а взагалі протягом курсів було зроблено три екранні роботи. В перспективі вже вимальовувався цікавий фільм "Сусіди" на основі новел його грецьких учнів про сусідів. Однак, ідея залишилась нереалізованою, оскільки курси закінчились і режисер мав повертатись в Україну.

Свої грецькі лекції М. Іллєнко записував на диктофон і потім вони лягли в основу підручника з кінорежисури "Кіно. Шпори для абітурієнтів" (2006) [2]. Підручник написаний про серйозні речі в несерйозному, провокативному жанрі, але цікаво. О. Мусієнко вважає цю розумну і дотепну книжку подарунком студентству. У своїй ювілейній статті до 60-річчя митця вона цитує академіка І. Дзюбу: "Михайло Іллєнко знайшов оригінальний (і забавний, і драматичний) спосіб висловити своє розуміння кіномистецтва і "дати вихід" своїм болям багатостраждального українського кіномитця, своєму "сарказмові і розпачу" і своїм живучим надіям" [4, 57].

М. Іллєнко вважає, що кінопедагогіка корисна не лише для тих, хто вчиться, але й для тих, хто вчить. Так, якщо студенти задають питання викладачеві, потрібно дати конкретну відповідь, хай не відразу, але дати обов'язково. Інколи в результаті такого пошуку педагог починає дивитися на вже усталені речі по-новому.

Керівнику кіномайстерні потрібно, серед іншого, вміти наполягати і доводити свою позицію студентам, які ще не мають достатнього досвіду. Так, наприклад, талановита студентка його другої майстерні Віра Яковенко, чия короткометражка "Народження звуку" (1999, 10 хв.) вже була показана

на Російському студентському кінофестивалі ВДІКу (2000), Угорському фестивалю "Медіавейв" (2002) та Київському кінофестивалю "Пролог" (2001) та отримала спецприз за режисуру на кінофестивалі "Молодість-2000", під час роботи над дипломною стрічкою "Спляча красуня" (2001) затягнула із метражем. Вчитель наполягав на його зменшенні до однієї частини – студентка наполягала на двох. Перегляд у кінозалі зробленої у запропонованому майстром форматі стрічки справив на Віру гарне враження, але не переконав. Вона розуміла, що не права, проте через юнацьку впертість не хотіла визнавати свою помилку. Врешті-решт, М. Іллєнко дозволив учениці зробити із "зрізків" фільм на дві частини, як вона і задумувала. Однак, тепер вже Віра не погодилась і залишила "Сплячу красуню" у динамічному форматі однієї частини, яка й була показана на різних кінофестивалях, зокрема, на "Молодості" (2001) [1].

Уроки майстра безперечно допомогли В. Яковенко в подальшому творчому житті. У 2004 році її містична драма за мотивами творів М. Гоголя "Мій Гоголь" (2003, 23 хв.) увійшла до офіційної програми Венеційського фестивалю короткометражних художніх фільмів (2004). У тому ж році стрічку було відзначено дипломом Національної академії мистецтв України.

У рамках майстерні "Berlinare Talent campus-2004" режисер зняла чорну комедію за власним сценарієм "Блондинка помирає двічі" (2004, 5 хв.), яка стала переможцем програми "Кіно за тиждень". Після цього В. Яковенко шість місяців проходила навчання в Амстердамській кінолабораторії "Бінгер" (Нідерланди) на курсі "Розробка сценаріїв".

У 2005 році на телеканалі "СТБ" В. Яковенко зняла цикл "Народжені в Україні" з 50 сюжетів про 50 всесвітньо відомих людей, які народились в Україні.

Отримавши досвід документального кіно, режисер зняла декілька повнометражних художніх фільмів: "Повернути Віру" (2006), "Ігри в солдатиків" (2007), "Ван Гог не винен" (2007), "Як знайти ідеал" (2008), "Контракт" (2009) та ін. Фільм "Контракт" у 2009 році був відзначений дипломом "За акторський ансамбль" Київського міжнародного кінофестивалю. Не забула В. Яровенко і так званий "короткий метр" – у 2009 році в рамках артхаузного проекту "Мудаки (Арабески)", співпродюсером якого був В. Тихий, вона зняла за своїм сценарієм новелу "Таксі?".

Багато довелося попрацювати М. Іллєнку і з Володимиром Дащуком, який спочатку не зміг вступити в майстерню, проте мав настільки сильне бажання бути кінорежисером, що пішов на платну форму навчання. За словами майстра, не все спочатку виходило, але В. Дащук працював, інколи помилявся, але знову і знову працював. Його комедійні короткометражки брали участь у різних фестивалях, отримували нагороди: "Поганий, злий, зліший" ("Пролог", (2000); студентський кінофестиваль ВДІКу (2000); МКФ "Клермон-Феран" (2002)), "Кому не спиться в глупу ніч" ("Молодість" (2001); "Відкрита Ніч" (2002); "Пролог" (2001)).

Нині В. Дащук активно знімає фільми і телевізійні серіали, серед яких можемо назвати: короткометражний художній фільм "Ніяких проблем" (2006); серіали: "Зцілення коханням" (2004, у співавторстві з Б. Недич, С. Альошечкіним), "Приречена стати зіркою" (у співавторстві з В. Харченком-Куліковським та Р. Нестеренком), "Право на кохання" (2005), "Все включено" (2006, у співавторстві з А. Канівченком, В. Рожком, В. Дяченком), "Тримай мене міцніше" (2007, у співавторстві з В. Дяченком, О. Масленніковим), "Рідні люди" (2008, у співавторстві з О. Масленніковим та І. Шкуріним), "Чорне плаття" (2008), "Єфросінья" (2010, у співавторстві з М. Мокрушевим, В. Альошечкіним, О. Масленніковим) тощо.

У 2002 році М. Іллєнко спільно з студентами та професійними кінематографістами зняв анімаційний фільм "Одноразова вічність" та короткометражний художній фільм "Невелика подорож на великій каруселі". На думку О. Мусієнко, карусель в цій стрічки – узагальнений образ Землі. Авторка зауважує, що, по-перше, саме спільна робота метра і молодих кінематографістів надала цій історії своєрідного шарму, а по-друге, і це є найголовніше, М. Іллєнко вірить у своїх учнів: "Коли хтось твердить, що немає українського кіно, М. Іллєнко рішуче заперечує. Бо, попри всі негаразди, молодь знімає" [4, 57]. Це підтверджують і слова самого режисера, який вважає, що у студентів Інституту екранних мистецтв КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого "і кількість, і якість непогана, бо кожного року десь п'ять фільмів повертаються з міжнародних фестивалів із хорошими нагородами" [4, 57].

Деякі роздуми щодо розвитку українського кінематографу і кіноосвіти М. Іллєнко виклав у передмові до установчої лекції "Програми курсу екранних мистецтв", де зокрема зазначив: "Ми повинні провокувати авторські рефлекси, сподіваючись на міфи, на якому б драматичному етапі не перебувало суспільство... Це наш обов'язок – створювати красиві, гіркі, смішні, легковажні, сповнені пафосу або іронії, азартні, гідні міфи про себе, про свої мрії. Це робота митця на майбутнє. Саме сьогодні ми маємо перетворити енергію вакууму на корисну роботу" [3].

У 2002 році М. Іллєнко випустив другу майстерню режисерів художнього фільму і набрав третю кінорежисерську майстерню (2002–2003), до складу якої увійшли: Костянтин Бочкарьов, Ма-

рина Врода, Поліна Головко, Ганна Пащенко, Андрій Руденко, Сергій Полікушкін, Ольга Шульгіна, Сергій Крутін, Володимир Жилко та Роман Бровко.

Відсутність фінансування студентських робіт внесла у творче життя майстерні свої корективи. У 2003 році М. Іллєнко планував втілити черговий кіноексперимент: зняти зі студентами і молодими режисерами фільм з 15–20 короткометражок, об'єднаних єдиною темою – бюветами, які активно будував у Києві тогочасний міський голова О. Омельченко.

Як традиційно біля джерел в українських селах, так і біля бюветів у місті завжди кипіть життя: люди зустрічаються, сваряться, закохуються. В основу проекту було покладено принцип "Ми тут і зараз", тобто потрібно було показати сучасних киян у звичайних умовах так, щоб було цікаво дивитися пересічному глядачеві.

За словами М. Іллєнка, деякі студенти не досить схвально віднеслися до участі в проекту, вважаючи, що у такий спосіб "продаються". М. Іллєнко планував звернутися до можновладців з пропозицією проспонсорувати цикл фільмів. Якби проект вдався, у виграші залишилися б усі: владні спонсори, отримавши талановито зняту приховану рекламу свого дітища (так званий "продукт плейсмент", який широко застосовується в кінематографі); молоді режисери і сценаристи, створивши на професійному кінообладнанні якісний кінопродукт не лише для вузького кола глядачів одного з студентських кінофестивалів, а для масового глядача [1]. На жаль, кінопедагогічний експеримент "Бювет" в силу причин, які не залежали від М. Іллєнка, не був завершений.

Найвідомішою випускницею третьої кінорежисерської майстерні М. Іллєнка стала Марина Врода – друга українка, яка отримала "Золоту пальмову гілку" Каннського міжнародного кінофестивалю.

Після закінчення Київської школи № 113 М. Врода поступила у Міжнародний науково-технічний університет імені академіка Ю. Бугая та у 2003 році отримала диплом бакалавра права. Втім, подальше життя вона вирішила присвятити кіномистецтву, а тому поступила до майстерні М. Іллєнка. Під час навчання М. Врода зняла короткометражні художні фільми: "Пробач" (2003, 15 хв., дипломи "За кращу режисерську роботу" (відео) та "За кращу операторську роботу" (відео) на фестивалі короткометражних фільмів "Відкрита ніч" (2004); диплом "За кращу ідею" на фестивалі студентських фільмів "Пролог" (2004)); "Сімейний портрет" (2006, 14 хв., приз і диплом "За операторську роботу" на фестивалі короткометражних фільмів 2006 року в Баку); "Дощ" (2007, 13 хв.). Дипломною роботою М. Вроди стала знята на кольоровій кіноплівці стрічка "Клятва" (2007, 13 хв., третє призове місце на міжнародному кінофестивалі в 2008 р. в Мюнхені; диплом кінофестивалю "Відкрита ніч" (2008)).

Після закінчення навчання М. Врода працювала асистентом з масовки в українського кінорежисера Сергія Лозниці на стрічці "Щастя моє" (2010). Під псевдонімом Маргарита Красавіна зняла повнометражний художній фільм "Усміхнись, коли плачуть зорі" (2010).

Наступна короткометражка М. Вроди "Крос" (2011, 15 хв.) була обрана серед 1500 робіт та увійшла до 9 стрічок, що потрапили до конкурсу Каннського фестивалю, на якому у 2012 році Марина Анатоліївна Врода отримала "Золоту пальмову гілку".

У 2007 році М. Іллєнко запустився з фільмом "ТойХтоПройшовКрізьВогонь" (пишеться разом, – О. Б.), зйомки якого періодично зупинялись через відсутність фінансування. У такому надзвичайно поганому для митця ритмі процес йшов до 2010 року. Тим не менш, М. Іллєнко постійно залучав власних учнів і студентів інших майстерень ІЕМ КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого до знімального процесу. Для молодих кінематографістів ця практика стала безцінним досвідом. Під час монтажно-тонувального періоду фільму режисер зустрічався з студентами творчих вузів, де розповідав про специфіку зйомки, власний творчий шлях. Так, наприклад, за запрошенням автора дослідження, 15 лютого 2011 року М. Іллєнко провів майстер-клас для студентів Інституту телебачення, кіно і театру й Інституту журналістики Київського міжнародного університету.

У вересні 2011 року фільм "ТойХтоПройшовКрізьВогонь" отримав Гран-прі ІІІ Київського міжнародного кінофестивалю, а 24 серпня 2012 року в День незалежності його було показано по одному з центральних українських каналів.

У 2004 році на Національній кіностудії художніх фільмів імені О. П. Довженка М. Іллєнко запустився із складнопостановочним історичним художнім фільмом "Толока" за власним сценарієм. Кінорежисером працював автор дослідження. На жаль, через складнощі з фінансуванням стрічка була зупинена. У 2012 році режисер вирішив продовжити зйомки і знову залучити до кіновиробництва своїх учнів.

Отже, поставлені наукові завдання виконані: досліджено кінопедагогічну діяльність М. Іллєнка на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого; названо основні фільми режисера; реконструйовано невідомі сторінки педагогічної діяльності в Афінській театральній школі (Греція); прослідковано подальшу творчу доля найкращих учнів митця. Перспективи наукових розвідок залишаються великими, оскільки М. Іллєнко продовжує знімати фільми та виховувати молодих режисерів художнього фільму.

Використані джерела:

1. Іллєнко М. Г. Інтерв'ю Олександру Безручку від 11 квітня 2003 року / М. Г. Іллєнко // Приватний архів О. Безручка.
2. Іллєнко М. Г. Кіно. Шпори для абітурієнтів / М. Г. Іллєнко. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 280 с.
3. Іллєнко М. Передмова до установчої лекції "Програми курсу екранних мистецтв" / Михайло Іллєнко // Кіно-Коло. – 2000. – № 6. – С. 54.
4. Мусієнко О. Михайло Іллєнко (до 60-річчя від дня народження) / Оксана Мусієнко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії'2008 : Альманах / ІПСМ АМУ ; гол. наук. ред. І. Д. Безгін ; редкол.: А. В. Чебикін (голова), І. Д. Безгін, Ю. Г. Іллєнко та ін. – К. : Музична Україна, 2008. – Вип. 1 (10). – 426 с. – С. 54–57.

Безручко Александр Викторович, кандидат искусствоведения, доцент

Кинопедагогическая деятельность М. Г. Ильенко

В статье исследована кинопедагогическая деятельность известного украинского кинорежиссера, сценариста Михаила Герасимовича Ильенко на кинофакультете Института экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого; реконструированы неизвестные страницы его педагогической работы в Афинской театральной школе (Греция); поданы сведения о дальнейшей творческой судьбе лучших учеников художника.

Ключевые слова: М. Г. Ильенко, кинофестиваль, мастерская, педагогика экранных искусств, режиссер, кинофакультет.

Oleksandr Bezruchko, Candidate of Art criticism

Cinema-pedagogical Activity of Mikhaylo Illienko

Ukrainian cinema researchers did not explore cinema-pedagogical activity of famous Ukrainian film director, screenwriter, honored worker of Arts of Ukraine (2003), Member-correspondent of the National Academy of Arts of Ukraine (2004), Associate Professor (2002), laureate of the Oleksandr Dovzhenko's State premium of Ukraine (2007), member of the National Union of Cinematographers of Ukraine, Mikhaylo Gerasimovich Illienko (was born on June 29-th, 1947, Moscow, Russian Federation).

Illienko educates young film directors in the Cinematography and TV Department of Ivan K. Karpenko-Kariy Kyiv State Institute of Theatre Arts (now the Institute of the CRT arts of Ivan K. Karpenko-Kariy Kyiv National University of Theatre, Cinema and TV).

In summer of 1992, Mikhaylo Illienko began to teach his first workshop of directors of feature films: Bezpaliy Oleg, Zonova Nadiya, Levada Natalia, Maksimenko Andriy, Mel'nikova Viktoriya, Tikhiy Volodimir, Shashkova Julia and Suschenko Oleksiy at the Cinematography and TV Department of Ivan K. Karpenko–Kariy Kyiv State Institute of Theatre Arts.

The distinctive style of pedagogical methods of Mikhaylo Illienko by its characteristic is joint work with students on many projects. For example, Mikhaylo Illienko a co-author of the works of his own students as well as students of other workshops (Volodimir Tikhiy, Julia Shashkova, Oleg Bezpaliy, Viktoriya Mel'nikova, Nadiya Zonova, Natalia Levada, Oleksandra Lozinska, Andriy Maksimenko, Oleksiy Suschenko etc.), he created a script of a full-length feature film "the Seventh route" (1997), which he filmed as a chief director, engaging students in realization of their projects on a movie set.

In 1997 year Mikhaylo Illienko has founded the Film festival "Open night" and graduated his first workshop of directors of feature film. The most famous of the graduating students of this workshop is Volodimir Tikhiy, which during his studies made short-length movies, such as "Underground" (1992), "Axe" (1995), "Mermaid", "Feodor Dostoevsky" (1995), "Roof" (1996) which also were the participants of many Ukrainian and international film festivals and received awards. After he received his diploma in 1997, V. Tikhiy worked at such TV studios as "Studio 1+1", "Danapris-film" and others. Was a director of a famous in its time "SV-show" starring a TV star Verka Serdyuchka. In 1999 Volodimir Tikhiy made the full-length feature film "The car washers" (1999), "Songs of the forgotten" (2000), "Button" (after the book of Iren Rozdobud'ko), "My daughter", "The mysterious island", directed one of the segments of TV show "Mukhtar", etc. As a director and co-producer he participated actively in an art-house project of the Ukrainian short films "Mudaki (Arabesques)" (2009). In three years time, Volodimir Tikhiy along with Dmitry Sukholitkiy-Sobchuk and Miroslav Slaboshpickiy took part in a cinema project "Ukraine, good-bye" (2012) as a director.

The second workshop of directors of feature film (1997–1998) by Mikhaylo Illienko got: Vorotincev Mickola, Emec' Katerina, Ermolenko Oleg, Kononchuk Natalia, Fedotenko Maxim, Yakovenko Vira, Bodrov Andriy, Daschuk Volodimir.

In year 2000 Mikhaylo Illienko became the Dean of Cinematography and TV Department of Ivan K. Karpenko-Kariy Kyiv State Institute of Theatre Arts, holding this position up to year 2003.

Active the cinema-pedagogical activity of Mikhaylo Illienko resulted in him, the Ukrainian film director and teacher being invited to conduct the three-week's course of lectures on film direction in Athenian theatrical school (Greece) in 2002.

In year 2002 Mikhaylo Illienko along with his students and professional cinematographists made an animation movie "The single eternity" and short-length feature film "the Small trip on a large carousel".

In 2003 Mikhaylo Illienko, associate professor of the Cinema and TV Department of Ivan K. Karpenko-Kariy Kyiv National University of Theatre Arts has been awarded with the "Honored Worker of Arts of Ukraine" rank by the President of Ukraine Leond D. Kuchma for his personal contribution to development of domestic cinematographic art, creative achievements and fruitful professional work.

In 2002 year Mikhaylo Illienko graduated the second workshop of directors of feature film and took his third one, which consisted of Bochkarev Kostyantin, Vroda Marina, Golovko Polyna, Paschenko Gannaa, Rudenko Andriy, Polikushkin Sergiy, Shul'gina Olga, Krutin Sergiy, Zhilko Volodymir and Brovko Roman.

The most well-known student of M.G. Illenko's third workshop was Marina Vroda who became the second-Ukrainian winner of the "Golden palm branch" Cannes International Film festival of 2012 for a short-length feature film "Cross-country race" (2011, 15 minutes).

In 2007 Mikhaylo Illienko became the laureate of the Oleksandr Dovzhenko's State premium of Ukraine and started with a film "That Who Passed through Fire". Mikhaylo Illienko constantly engaged his own students and students of other workshops of Cinematography and TV Department of Ivan K. Karpenko–Kariy Kyiv State Institute of Theatre Arts in shooting of this film. For young filmmakers this practice on the movie set became a priceless experience.

I wish good luck to the known Ukrainian film director and teacher, successes in the creation of new films and education of young generation of screen artists.

Key words: Mykhailo Illenko, film festival, workshop, pedagogics of the CRT arts, film director, cinema faculty.

УДК 430.2.+78.01

Северинова Марина Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

АРХЕТИП: ЕЙДОС ЧИ ІДЕЯ. ВІД ПЛАТОНІВСЬКОЇ ІДЕЇ ДО ЕНТЕЛЕХІЇ АРИСТОТЕЛЯ

У статті розглянуто феномен "архетип" з точки зору його буттєвого існування як ейдосу, ідеї та ентелехії за часів Платона та Аристотеля. Показано, що таке розуміння архетипу дає ключ до сучасного усвідомлення культури. Обґрунтовується положення, що ейдос, ідея та ентелехія є виявом над-смислової та над-чуттєвої сутності людської свідомості, максимальним вираженням архетипу як певного абсолюту, виходом у над-буття, зокрема, у композиторській творчості.

Ключові слова: *архетип, першообраз, ейдос, ідея, ентелехія.*

Актуальність дослідження полягає у поверненні до ідеї універсалій культури в якості архетипів, що надає можливість побачити магістральний шлях розвитку не лише свідомості людства, а й буттєвості його існування. Такий підхід надає можливість виявити смисл часопросторових координат у художній творчості (зокрема, композиторській), зрозуміти, які саме архетипові першообрази є актуальними сьогодні.

Мета статті розглянути феномен "архетип" з точки зору його буттєвого існування як ейдосу, ідеї, ентелехії за часів Платона та Аристотеля.

Особливості понять "ейдос", "ідея", що були запроваджені ще за часів античної Греції Гераклітом, Анаксагором, Демокрітом, Платоном, Аристотелем, унікальної значущості набули в багатьох дослідженнях, як видатних мислителів XX століття, так і в працях провідних сучасних науковців. Це, насамперед, дослідження П. Бромера, П. Гуревича, О. Лосєва, Е. Панофскі, С. Неретиної та О. Огурцова та ін., де висвітлюються філософсько-естетичні та культурологічні аспекти цих феноменів. Щодо поняття "ентелехія", яке було введено Аристотелем, воно отримало подальшої розробки в працях Г. Коломієць, О. Кривцуна, С. Неретиної, О. Огурцова [9] та ін.

Як відомо, у наукову сферу сучасного тезаурусу термін "архетип" було залучено швейцарським мислителем та психологом К. Г. Юнгом, який заклав в поняття "архетип" платонівську ідею ейдосу. Як пише К. Г. Юнг, ""архетип" це пояснювальне описування платонівського εἶδος" [13]. Таким чином, розмірковуючи про історико-культурні витоки феномену "архетип", зазначимо, що безумовним початком всієї архетипової доктрини можна назвати платонівську теорію, побудовану на ейдетичному початку всього буття. Це пов'язано із загальним переконанням стародавніх греків в тому, що в основі всієї світобудови полягають ейдоси (грец. εἶδος – якість, вид, вигляд, образ, мета, сутність, намір). Поняття ейдосу вони з'єднували з ідеальним началом, або, як їх називали греки, – першообразами. Коли йдеться про першообрази, давні греки мислять потенційно, понад даною моделлю досконалого смислу. Визначення ейдосу як над-смислової категорії уможливлює ейдетичне визначення всієї культури.

© Северинова М. Ю., 2013

Спочатку слово "ейдос" з'являється в гомерівському епосі і переважно позначає "прекрасну зовнішність". У ранній натурфілософії (мілетська школа, Геракліт, Емпедокл, Анаксагор, Демокріт) ейдос розуміється майже виключно як образ, як організація речі у чуттєво сприйманому континуумі. Так, Демокріт називає "ейдосом" "принципову споконвічну оформленість структурних одиниць світобудови" і, треба сказати, що атом Демокріт також називає цим терміном. Передбачаючи платонівський ідеалізм, Парменід розвиває усвідомлення ейдосу, як власне вже сутність речі, але ще так, чи інакше видиму [11].

У Платона зміст поняття "ейдос" суттєво трансформується. Перш за все, він розуміється філософом не як зовнішня, а внутрішня форма, тобто іманентний спосіб буття речі. Крім того, ейдос у Платона знаходить онтологічний самостійний статус, формуючи трансцендентний світ ідей (тобто власне світ ейдосів) "як сукупність абсолютних і досконалих зразків можливих речей" [11]. Платонівські форми наділені такою якістю буття, таким ступенем реальності, у порівнянні з яким конкретний світ набагато програє. Ейдоси утворюють світ і знаходяться поза світом. Вони проявляються у часі, але самі поза часом. Слід зазначити, що трохи пізніше в Римській школі "ейдоси" розумілися як "відбитки" Єдиного в сущому, а в Афінській школі як результати "сходження буття в життя".

Платон, а згодом і його послідовник Плотін, підіймають питання про ієрархію ейдосів. За Платоном, трансцендентні ейдоси нематеріально наслідують божественний досконалий Космос та є ідеальними праформами для його елементів. Проте мистецтво відтворює не чисті ейдоси, а, неминуче деформовані переходом на нижчий чуттєво-матеріальний рівень, копії – об'єкти реального земного світу, перетворюючись, таким чином, на "копіювання копій". Платон стверджує, що мистецтво здатне наслідувати лише недосконалу копію ейдосу, тобто матеріально-формальну оболонку явища, не виражаючи при цьому її глибинної, первісної сутності. Наслідуючи щось, митець створює не реальний предмет, а тільки умовний образ. Цей умовний образ має зовсім інші властивості порівняно з оригіналом. Тому витвори мистецтва, хоча формально наслідують елементи реального світу, але ж завжди залишаються далекими від істинного пізнання дійсності.

Треба відзначити, що в давньогрецькій філософії, мові і культурі в цілому поняття ейдосу виявилося фактично еквівалентне поняттю ідеї (грец. Ἰδέα зовнішній вигляд, зовнішність). Знайдення річчю ейдосу мислиться у стародавніх греків як "уречевлення" цього ейдосу, перетворення абстрактності ейдосу у неабстрактність речі. Це задає семантичну зв'язаність поняття "ейдос" з поняттям "форма".

Питання про ідеї розглядається Платоном в діалогах "Гіппій Більший", "Федон", "Бенкет", "Філеб". Згідно з автором, оточуючий нас матеріальний світ ми пізнаємо почуттями, він є похідним від світу ідей, "тінь" світу ідей. Якщо ідея є нерухоме, вічне, незмінне, то всі речі в матеріальному світі з'являються і гинуть. Розглядаючи ідеї як реальне буття, Платон вважав, що процес знання, а краще сказати, пізнання сутності тієї чи іншої речі не зводиться до чуттєвості, "ні до правильної думки, ні до з'єднання правильної думки зі змістом" [1].

Платон вважав, що справжнє пізнання це пізнання світу ідей, яке здійснюється розумною частиною душі. При цьому розрізняється плотське і інтелектуальне знання (розумове осягання, мислення). Платонівське вчення про пригадування вказує на основну мету пізнання пригадування того, що споглядала душа в світі ідей, перш ніж вона спустилася на землю і втілилася в людське тіло. Предмети чуттєвого світу служать для збудження спогадів душі. У діалозі "Менон" Платон доводить вірність вчення про пригадування на прикладі розмови Сократа з юнаком. Сократ настільки добре поставив питання, що юнак, який ніколи до цього не вивчав математику і не мав аніякої освіти, самостійно сформулював теорему Піфагора. Саме з цього Платон робить висновок, що раніше, у царині ідей душа юнака зустрілася з ідеальним відношенням сторін трикутника, що і виражено теоремою Піфагора. Навчити в цьому випадку це не більш ніж примусити душу до пригадування.

Розглядаючи ейдос та ідею як архетиповий першообраз, треба відзначити слушне спостереження Р. Тарнаса, який помітив, що Платон вживав грецькі слова "idea" та "eidos" навперемінно: "idea" так і потрапила у латинь і англійську мову, тоді як термін "eidos" у перекладі на латинь перетворився у "forma ", а у англійську ввійшов як "form".

Розглянемо більш детально відмінність між двома термінами "ейдос" та "ідея" у платонівському розумінні цих понять. "Онтологія Платона, пишуть С. Неретіна та О. Огурцов, мислиться як трирівнева онтологія: на вершині ієрархії ідея, осереддя ейдос та на нижньому рівні світ мінливих речей" [9, 113]. Блискуче дослідження термінології вчень Платона було проведено відомим російським філософом О. Лосєвим. За підрахунками дослідника Платон у своїх творах використовує термін "ейдос" 408 разів, термін "ідея" 96 разів. О. Лосєв підкреслює, що обидва терміни відносяться до ідеально-об'єктивної галузі смислу. Але " "ейдоси" на відміну від "ідеї" мають якісно-диффернціруюче значення, у той час як "ідея" є конкретно-всезагальним смислом, явленим у "ейдосах"" [9, 117].

О. Лосєв проводить розподіл ейдосу та ідеї вже у 1930 році, а в 1940 році до такого ж висновку про відмінність цих двох термінів приходить П. Бромер. Розглядаючи внутрішній зміст цих понять, П. Бромер у роботі "Eidos et ideq. Etude semantiqua et chronoloque des oevres de Platon" (1946) звернув увагу на різницю між ідеєю та ейдосом, посилаючись на VII Лист Платона, у якому йдеться про те, що говорячи про кожну річ треба "у рівній мірі з'ясувати, яка вона і яка її сутність, бо наш словесний вираз тут не є достатнім" [5]. Якщо слідувати П. Бромеру, то ідея уявляється в якості образу, а точніше першообразу, який ми носимо в душі, а ейдос це логічна структура ідеї. З'єднуючись, ідея та ейдос прагнуть осягнути реальну форму. Тому річ "щось невимовне, що дає цій формі та цієї реальності свою істоту, свою цінність, свій достатній зміст <...> Це справжнє джерело буття <...> це справжнє Єдине, Благо, яке парить у своєму вічному сяянні вище всякої форми: це ІДЕЯ" [5]. Всі дослідники приходять до висновку, що відмінність між поняттям "ейдос" та "ідея" це розходження між абстрактним терміном, що вказує на клас та дефініцією, що вказує на властивість. Так, на думку С. Неретиної та О. Огурцова, оскільки ейдос є позначенням абстрактного об'єкта-зразка, він не є тотожним загальної властивості. Долучаючись до цього взірця, окремі речі й є його окремі образи, які йому співпричетні.

Резюмуючи аналіз відмінностей ейдосу й ідеї у розумінні Платона, О. Лосєв пише: "Ейдос є смисловою організацією на тлі інших смислових організацій, чому будь який ейдос несе на собі момент виділення з усього іншого, відрізнення від усього іншого, диференціального. Ідея є смисловою організацією, що слугує результатом смислового з'єднання інших, більш дрібних ейдетичних оформлень, частин, елементів, а тому будь яка ідея несе на собі момент об'єднання, складання, нарочитої організованості, інтегральності. Це означає, що ейдос має диференціальну, ідея ж інтегральну природу. Ідея є ідея у своєму ставленні до своїх складених елементів, але у відношенні до іншої ідеї або ейдосу вона є ейдос, бо тут висувається момент відмінності та роздільності нарізності" [7, 212, 214]. В обох випадках мова йде про спрягання ейдосу та ідеї зі сферою смислу на семантичному рівні. Спираючись на дослідження О. Лосєва, який слідує за логікою роздумів Платона, випливає, що будь-яка сутність, річ несе у собі смисловий, або ж семантичний контекст, є тією інформацією, яку несе ідея, що наповнює його. Таким чином, смисловий контекст припускає, що "ейдос репрезентований у безлічі індивідних предметів, у лику, що споглядається множинності втілення ідеї, а ідея репрезентує інтегральність смислу" [9, 120].

Необхідно відзначити, що Платон у своїх теоріях говорив про сприйняття у нашому світі того чи іншого предмета, який є конкретним виразом загальної ідеї-архетипу, що наділяє даний предмет своїми особливими властивостями, які надають йому форму. Як зазначають російські філософи П. Алексєєв та Г. Коломієць, Платон виявив, що біля витоків всіх чуттєвих речей існують подібні спільні структури, форми, задуми, ідеї. Таким чином, для давньогрецького мислителя всі форми мають свої ідеальні прообрази, які ми й називаємо архетипами "генезисними підставами універсальності" (В. Суханцева). За Платоном всі почуттєві речі, у тому числі такі, що створюються митцями, "виникають та несуть у собі "запрограмовані" ідеї, потенційну метаформу, метаконструкцію, свої праобрази" [2, 51]. Отже, архетип це сутнісна складова всіх явищ, й саме на цьому рівні перебуває найглибший сенс, оскільки будь-яке художнє творіння, у тому числі музичне, існує потенційно й, володіючи енергійністю, архетипи як ідеї проходять кілька етапів: від свого "перед-" існування до втілення композитором свого задуму у нотному тексті. Розглянемо більш детально ці етапи "становлення", розроблені О. Лосєвим.

Виходячи з термінології О. Лосєва, існує три діалектично взаємозалежні сфери: "чистий ейдос", "становлення", "те що сталося", або "факт", що відображають у творчому процесі втілення архетипових першосмислів-першообразів у творчості. До першої належатимуть ідея, ідеальне, ейдетичний прошарок, тобто першосмисл-першообраз у синкретичному розумінні, як певний абсолют. Друга сфера становлення почуттів і смислу. І третя – "те що вже сталося", "факт", втілення смислу у почуттєвій формі, тобто смисло-образ твору. Ця сфера найбільш всього викликає зацікавленість, тому що архетипові першосмисли-першообрази перевтілюються у конкретних творах, набуваючи, здебільшого, статус концепту. Особливо це стосується сучасної культури.

В контексті вище викладеного виникає необхідність довести думку російського вченого М. Хренова про те, що принцип платонівського ейдосу (першообразу), його система уявлень в історії культур є однією з домінант у філософсько-естетичному та культурологічному осмисленні світу [12, 79]. Цьому принципу протистоїть аристотелівська система "мімесису". Це дуалістичне начало Платона та Аристотеля, котрих М. Фуко визначить "засновниками дискурсивності", започаткує напрямок розвитку художніх процесів у культурі від Античності до наших днів. Примітно, що у різні історико-культурні періоди домінувати буде або перша, або друга система. Проте ми спираємося у своєму дослідженні як на принципи Платона, так і Аристотеля та вважаємо, що протиставляти цих двох філософів не є коректним, оскільки у своєму вченні Аристотель продовжив філософські традиції закладені саме Платоном.

На думку Платона, жива істота виникає тоді, коли поєднання душі й тіла породжує єдину форму, під якою у музиці ми розуміємо не лише форми у традиційному їх розумінні, але і гармонію у якості різноманітних музичних систем, організацію звуку, ритм, які є відповідними до певного душевного складу, тобто не що інше, як музику у нашому розумінні. Саме в цьому Г. Коломієць вбачає особливу цінність музики, що "обумовлена, з одного боку, божественною субстанцією, світовою душею й світом ідей, з іншого матерією, нескінченною за своєю сутністю" [2, 51]. Ми згодні з позицією російської дослідниці, що у платонівському розумінні чуттєві речі тлінні, минущі, але ідея продовжує існувати, будучи втіленою у інших аналогічних конкретних речах. О. Лосєв вважає, що ідея речі є "смисловою повнотою речі" і, навіть, коли річ всіляко змінюється, і, навіть, може загинути, то ідея речі не може загинути. Платонівська ідея речі, на думку філософа, є силою, що направляє її життя, "її кінцевою причиною та її кінцевою метою, ідея речі у платонізмі визначає й осмислює собою також і структуру речі, і всі її мінливі форми, породжує і є їх першообразом. Ідея речі у платонізмі є вічною й породжуючою моделлю речі" [8, 81]. Проте, російська дослідниця розглядає платонівську ідею тільки з позиції форми, структури, зразка, інакше кажучи, тільки зі структурною сторони форм музичних творів (форм фуг, сонат, пісень і т. ін.), що, з нашої точки зору, є некоректним у зв'язку з проведеним вище аналізом термінів "ейдос" та "ідея". Розуміючи, що дані феномени зачіпають більш глибинні онтологічні пласти існування композиторської творчості, які стосуються, насамперед, першопричин виникнення тих чи інших творів, пов'язаних з архетипами культурної свідомості у якості звуку, тембру, тону, ритму та ін. Спираючись на оцінку платонівської термінології О. Лосєвим, ми вважаємо, що поняття форми, перш за все, необхідно описувати з позиції терміна "ейдос", хоча, ще раз повторимо висловлювання Лосєва про сутність ідеї щодо її відношення "до своїх складених елементів, але у відношенні до іншої ідеї або ейдосу вона є ейдос, бо тут висувається момент відмінності та роздільності нарізності" [7, 214].

Слід також підкреслити, що Платон відмічає необхідність слідувати архетиповим зразкам, приводячи у приклад єгипетську традицію. Давно відомо, що єгиптяни, визначившись з тим, що для них є прекрасним, виставляли ці зразки напоказ у своїх святилищах. Було заборонені новації всупереч цим зразкам, придумувати щось інше, "не вітчизняне не було дозволено, та й тепер не дозволяється ні живописцям, ні кому іншому, хто робить якісь зображення" [4, 169]. У вступному нарисі до книги "Антична музична естетика" О. Лосєв підкреслює, що це стосується всього музичного мистецтва і ці зразки мистецтва "нічим не є прекраснішими і не є потворнішими нинішніх творінь, тому що і ті, й інші виконані за допомогою одного і того ж мистецтва" [4, 169]. Давньогрецьке правило неухильно слідувати зразкам прекрасного, що зберігаються у святилищах і виставляються напоказ в якості неодмінних еталонів художньої діяльності, становило суть канонічного мистецтва, що долає людське свавілля. На думку російського композитора В. Мартинова, тільки таке слідування канону може зберегти кореляцію людини і космосу на протязі десяти тисяч років.

Наступним важливим кроком у розумінні архетипів у культурі є аристотелівське примирення "світу ідей та світу явищ <...> у галузі філософії і мистецтва синтетичною взаємодією між формою і матерією" [10, 25]. Для Аристотеля "ейдос" Платона – це позначення форми взагалі та, зокрема, "внутрішньої форми", існуючої в душі художника та такої, що переноситься завдяки його діяльності у матерію. Полеміка Аристотеля проти "відокремленості" ідей-ейдосів призводить до нового значенням "форми", що невіддільна від матеріального субстрату. Однак у логіці та біології Аристотеля "ейдос" це "вид" (species) як класифікаційна одиниця, підпорядкована "родом" (γένος).

На наш погляд, вчення Аристотеля невиправдано протиставляється вченню Платона, і це переконливо довів О. Лосєв. В аристотелівській концепції багато схожого з платонівської теорією ідей, яка традиційно вважається першоосновою майбутньої теорії архетипу. Проте, аристотелівську концепцію першооснови "Розума-першодвигуна" як початку усіх речей можливо розцінювати як таку, що також веде нас до "архетипу". За висловом О. Лосєва, "Аристотель говорить про те життя, яке вічно здійснюється в глибинах Розуму і яке вічно проявляє себе у вигляді ідей-ейдосів, так що весь розум і виявляється не чим іншим, як самою спільною ідеєю-ейдосом, або ж "ідеєю ідей", все ж таки Аристотелю хочеться всіляко виправдати самостійне і цілком відокремлене від матерії існування вічного розуму, а для цього потрібно було ввести поняття особливої матерії, саме матерії збагненної розумом" [6]. Ми дотримуємося точки зору О. Лосєва, що у цьому пункті Аристотель зовсім не критикує Платона, а тільки розвиває його філософію. Крім вище зазначеного О. Лосєв акцентує нашу увагу на тому, що вчення Аристотеля про Розум як першодвигун всього матеріального, не зважаючи на концепцію повної нематеріальності Розуму, надано у ясній формі і без усякої міфології. Аристотель збагачує логіко-об'єктивістський зміст вчення Платона саме тим, що додає до світу платонівських ідей не тільки момент об'єкту, а і суб'єкту. Світ ідей, за Аристотелем – Нус (Розум), який сам себе мислить та є самосві-

домістю. Це особлива надкосмічна свідомість, розум, який зайняв місце світу ідей та, як пише Г. Коломієць, "постає в уяві Аристотеля одночасно й буттям, й смислом: ідеї існують завдяки існуванню речей, а речі – завдяки ідеї" [2, 53]. Таким чином, Аристотель розрізняє у Розумі буттєве та смислове, а інакше кажучи, матеріальне та ідеальне, розвиваючи вчення про розумову, інтелігібельну матерію. Оскільки у Аристотеля Нус – це першодвигун, то у цьому випадку випливає, що античний філософ, практично, висуває ідею Бога, але Бога суто абстрактного. Бог у Аристотеля є певним світовим устроєм, що призвів світ до руху. Звичайно, до ідеї Бога Аристотель безпосередньо не звертається, але у контексті його філософії ми розуміємо, що Бог першооснова всього рухомого буття.

У контексті нашого дослідження необхідно звернути увагу на важливі узагальнення Аристотеля, пов'язані з розробкою поняття ентелехії. Філософ вважав, що будь-які процеси і властивості прагнуть втілитися, тобто стати чимось безпосередньо даним, знайти форму, бо лише через неї загальний принцип стає конкретністю та індивідуальністю. О. Лосєв вважав, що таке синтетичне поняття, як ентелехія в Аристотеля, в термінологічному відношенні не було особливо популярним в Новий час, в порівнянні з більш простими категоріями, як форма, матеріал, причина, мета, субстанція й ін. Проте, "Ляйбниць, зазначає О. Лосєв, прямо називає свої монади ентелехією через їх довершеність <...> Причому у Ляйбниця, як і у Аристотеля, ентелехією є не тільки душі, а й усі тіла" [6]. Отже, ентелехія це певний життєвий порив, якоїсь життєвої енергії, яка приводить в рух все суще. За допомогою ентелехії Аристотель дає можливість вийти з платонівського протиріччя між матерією та ідеєю. Ентелехія подібна силовому полю, яке їх зближує і дає можливість знайти єдність.

Крім того, завдяки ентелехії давньогрецький філософ пояснює ідею душі. У Аристотеля душа є причиною та наслідком цієї самої ентелехії. В інтерпретації Аристотеля душа є місцем існування ентелехії, але ентелехія не могла б реалізувати себе, якби, не було душі. Тоді виходить, що людська душа є осереддям всього сущого, це онтологічна сутність. Але ж Аристотель ще не "прокреслює" зв'язок між Нусом як першодвигуном (Богом) та душею, він залишає цю тему не розкритою. До цієї проблеми звернуться значно пізніше мислителі в ранньому середньовіччі, зокрема Августин Блаженний.

Розмірковуючи над аристотелівським поняттям ентелехії, російський дослідник О. Кривцун акцентує нашу увагу на механізмі ентелехії, що зводиться до головного трансформувати оточуючий людину хаос у порядок, "невпорядковану "речовину життя" у впорядковану "речовину форми", <...> оскільки сама сокровенна потреба людини полягає в перетворенні світу зі стану абсурду в стан "неабсурду"" [3, 17]. У музичному мистецтві такий процес здійснюється через вибудованість форми, гармонізацію, катарсис. Дотримуючись логіки Аристотеля, ентелехія це процес, і результат одночасно, ентелехія як процес здійснюється на духовному і на фізичному рівні, набуваючи вигляд та форму, оскільки до цього спонукає енергія, яка присутня в бутті. Останнє особливо важливо для музичної творчості, оскільки, як пише О. Кривцун, "кожного разу, коли художник розмірковує над будь-якою колізією, конфліктом, він шукає адекватну їм форму. Відповідно до теорії Аристотеля, виявляється, що всередині цього конфлікту вже укладена та енергія, яка зумовлює форму, треба її тільки вгадати" [3, 17].

Основною особливістю художньої ентелехії О. Кривцун називає принцип діалогу, а саме: всі найбільш загальне, в нашому випадку архетипові першообрази, є вихідним в музичній культурі і, "як би розсіяне начало набуває пластичної завершеності і самодостатності, але набуває таким чином, що вихідне начало в акті художньої ентелехії не вичерпується, а продовжує діяти та існувати" [3, 17]. Таким чином, дотримуючись цієї логіки, ми говоримо про виникнення художньої форми, до якої прагне художник, композитор. Це завершена художня форма, яка потенційно "зберігає в собі всю "розсіяну енергетику", через її завершеність просвічує незавершеність, стимулюючи низку художніх асоціацій, багатство уяви" [3, 17]. Тут нам необхідно згадати розуміння О. Лосєвим "ейдетичного формування". Варто сказати, що в процесі свого становлення архетиповий першосмисл і першообраз твору не мають будь-якої конкретної форми, зберігаючи при цьому "розсіяну енергетику" усього майбутнього витвору. Таке "становлення" є "енергійним" потенціалом світу ейдосів. Ейдос спрямовує свою "енергійну" сутність на перетворення першосмислів і першообразів у "те що вже сталося", у "факт", тобто музичний твір. Отже, можна говорити про те, що лосєвський принцип "ейдетичного становлення" багато в чому збігається з художньою ентелехією Аристотеля. Дуже важливий момент, з нашої точки зору, втілення архетипових першообразів та їх формування в художньому образі, адже, як зазначає О. Лосєв, "все художнє виникає тільки в результаті злиття загального та одиничного" [6]. Російський філософ наводить у якості прикладу живописну картину, говорячи про те, що якби на картині зображувалася тільки сама по собі річ, як щось одиничне та ізольоване, то така картина не могла б вважатися художнім твором, оскільки інакше нам би довелося вважати будь-яку річ людського ужитку або будь-яку річ, яка входить у галузь природи, художньою. Отже О. Лосєв підкреслює, що художність виникає тільки там, де "конкретна, цілком одинична, цілком чуттєва річ виявляється в той

же самий час і носієм будь-яких загальних ідей або загальних настроїв"[6]. Таким чином, слідуючи вченню Аристотеля, потенція та енергія "представляють принцип і закон переходу від загального до одиничного, від внутрішнього до зовнішнього, від сутності до явища, поза сумнівом є у філософа категоріями не тільки онтологічними, але й обов'язково естетичними" [6].

Далі О. Лосєв повертається до теми продовження Аристотелем традицій Платона про існування ідей, розміщуючи "ідеї іманентно речам, дійсності". Відгадка, за Аристотелем, полягає в тому, що ідея, перебуваючи в речі або з річчю, "отримує більш складний смисловий малюнок, стає виразною формою, не припиняючи бути чистим смислом. Тут розгадка аристотелівської "щойності", або "форми", "ейдосу"" [6]. За Аристотелем чуттєве сприйняття має чисті ейдоси. Отже, можна сказати, що потенційно музика, зокрема композиторська творчість, є місцем ейдосів, і "притому потенційних ейдосів". У процесі їх (ейдосів) становлення мислення створює вже "ентелехію думки; тут ентелехійні ейдоси". При цьому Аристотель уточнює, що "мисляче начало мислить ейдоси в образах".

Одна з основних ідей, яка прозвучала в аристотелівській "Метафізиці", полягає у тому, що ейдоси не є факти, реальне значення вони отримують тільки в речах. Це означає, що архетипові першообрази в композиторській творчості можуть отримати своє "остаточне вираження" (О. Лосєв), тільки в конкретному втіленні в нотному тексті музичного твору. Отже, ще раз підтверджується думка О. Лосєва про ейдетичне становлення в художньому, а саме, становлення першообразу (архетипу) в те, що стало, – художній образ.

Таким чином, з нашої точки зору, у розумінні архетипу як ейдосу, ідеї, що ведуть до ентелехії, закладено наріжний камінь всього сучасного розуміння культури. Якщо тлумачити "ейдос" та "ідею" як першообраз всього художнього, то з'являється можливість повернутися до первісного, "дораціонального, ще не розчленованого на опозиції "так" і "ні", "минулого" і "майбутнього", свідомості далеких витоків. До часу "містичної партиципації" й "всього у всьому" розчинення" [14, 271]. Отже, ми маємо можливість "зануритися" в закладені у композиторській творчості архетипи як у стихію до-, поза- та над- свідомого, припустити у художній творчості "над-категоріальну", "над-смислову" єдність (термін О. Лосєва), коли будь-який акт художньої творчості (художній витвір) є актом самовираження художника, його архетипової позасвідомої діяльності. В цьому акті відбувається злиття "над-смислового" та "над-чуттєвого" (ідеального, метафізичного) із "смисловим", "чуттєвим". Архетип (як над-смислове, над-чуттєве, ідеальне, ейдос та ідея) стає виявом смислової та чуттєвої сутності свідомості композитора, максимальним вираженням архетипу як певного абсолюту, виходом у надбуття в композиторській творчості.

Використані джерела:

1. Платон // Психологический словарь : А – Я / под общей науч. ред. П. С. Гуревича. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2007. – 798, [1] с.
2. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект / Коломиец Галина Григорьевна. – М. : ЛИБРОКОМ, 2009. – 532 с.
3. Кривцун О. А Эстетика : учебник / Кривцун Олег Александрович. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
4. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. Вступительный очерк / А. Ф. Лосев // Античная музыкальная эстетика : вступительный очерк и собрание текстов профессора А. Ф. Лосева / ред. Н. Шахназарова, худож. В. Лазурский. – М. : Музгиз, 1960. – 304 с.
5. Лосев А. Ф. П. Броммер об eidos и idea у Платона [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. – Режим доступа : http://philosophy.ru/library/losef/iae4/txt83.htm
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev4_HistEst/
7. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Алексей Федорович Лосев / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Алексей Федорович Лосев. М. : Мысль, 1978. 623 с.
9. Неретина С. Пути к универсалиям / Светлана Сергеевна Неретина, Александр Павлович Огурцов. – СПб. : РХГА, 2006. – 1000 с.
10. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Панофски Эрвин ; пер.с нем. Ю. Н. Попова. – Изд. 2-е, испр. – СПб. : Андрей Наследников, 2002. – 237 с.
11. Эйдос [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/159190
12. Хренов Н. А. Образы "Великого разрыва". Кино в контексте смены культурных циклов / Николай Андреевич Хренов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
13. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного [Электронный ресурс] / Карл Густав Юнг. – Режим доступа : http://www.wanderer.org.ua/book/psy/jung/ob_arhetipah.html
14. Яновский В. Н. "Буриме": Утопия Ван Гога : монография / Влад Никифорович Яновский ; сост. текстов и предисл. Л. В. Стародубцева ; ред Н. Ф. Колосова. – Х. : Фактор, 2008. – 344 с.

Северинова Марина Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент

Архетип: эйдос или идея. От платоновской идеи к энтелехии Аристотеля

В статье рассмотрен феномен "архетип" с точки зрения его бытийного существования как эйдоса, идеи и энтелехии во времена Платона и Аристотеля. Показано, что такое понимание архетипа дает ключ к современному осознанию культуры. Обосновывается положение, что эйдос, идея и энтелехия являются проявлением над-смысловой и над-чувственной сущности человеческого сознания, максимальным выражением архетипа как определенного абсолюта, выходом в над-бытие, в частности, в композиторском творчестве.

Ключевые слова: архетип, первообраз, эйдос, идея, энтелехия.

Marina Severinova, Candidate of Art criticism

The Archetype: an Eidos or an Idea. From Plato's Idea to Aristotle's Entelechy

The relevance of the research is the returning to the idea of culture universals as archetypes, which provides the opportunity to see the main path of not only the consciousness of humanity, but also existentiality of its subsistense. This approach is provides the opportunity to find the meaning of time-spatial coordinates in the artistic creation (eg, composed), to understand what exactly archetypal prototypes are actual today. The purpose of the article is the phenomenon of "archetype" in terms of his being as an existential eidos, ideas, entelechy at the time of Plato and Aristotle.

As is well known, in the scientific field of modern thesaurus the term "archetype" was involved by the Swiss thinker and psychologist Karl Jung, who laid the concept of "archetype" the Platonic idea of eidos, because, according to Jung, ""archetype" is an explanatory description of Plato εἶδος". Thus, reflecting on the historical and cultural origins of the "archetype" phenomenon, we notice that an unconditional beginning of all archetypal Platonic doctrine can be called a theory based on eidetic beginning of all existence. It is connected with the general convictions of ancient Greeks that eidoses are in the heart of all universe, or, as the Greeks called them the prototypes.

The Plato's concept of "eidos" is understood not as an external and internal form, but as the way of being, in other words, there are immanent things. In addition, an eidos of Plato is independent ontological status, which organizes the transcendent world of ideas (that is actually the world of eidos) as a combination of absolute and perfect samples of possible things.

Plato, and later his follower Plotinus, are considering the hierarchy of eidos. According to Plato, transcendental eidos inherit an intangible imitate divine and they are perfect cosmos ideal for protoforms its elements. But art does not reproduce pure eidos. Plato argues that art can imitate only an imperfect copy of eidos, that the shell material and formal events, at the same time not expressing its depth, original essence.

It should be noted that in ancient Greek philosophy language and culture as a whole concept eidos was virtually equivalent to the concept of the idea (Greek ἰδέα appearance, appearance). Finding thing eidos is conceived by the ancient Greeks as "objectification" of eidos, eidos abstraction transformation in non-abstract thing. It defines the concept of a semantic connectedness eidos with the concept of form.

Considering eidos and idea as the archetypal prototypes, it is necessary to note the correct observation R.Tarnas, noting that Plato used the Greek word "idea" and "eidos" alternately: "idea" got into Latin and English, while the term "eidos" translated into Latin had turned into "forma", while into the English had entered as a "form". Excellent research of Plato`s terminology were held by famous thinkers A. Losev and P. Bromer. If you follow these researchers, the idea will be imagined as a figure, but rather the prototype that we wear in the soul, and eidos is a logical structure of the idea. The idea and eidos seek to comprehend a real form in the process of connecting. It is about a conjugation of eidos and ideas with the sphere of meaning at the semantic level. Based on the research of A. Losev, which follows the logic of Plato's thought, it follows that every entity thing carries a meaning or semantic context represents the information that brings idea filled by him.

Plato discovered that at the beginnings of all sensible things there are similar joint patterns, shapes, designs and ideas. Thus, for the ancient Greek philosopher all forms have their ideal prototypes, which we call archetypes "original grounds of universality" (by V.Sukhantseva). Consequently, the archetype is an essential constituent of all phenomena, and at this level there is the most profound sense, whereas every artistic creation, including music, is also potentially possessing vigor, as ideas the archetypes pass through several stages: from his "pre-" exist to implement his plan composer of musical text.

The next important step in understanding the culture archetypes is, according to E.Panofsky, an Aristotelian reconciliation of "the world of ideas and the world of phenomena <...> in the field of philosophy and art by the synthetic interaction between form and matter". In Aristotelian conception there are many similarities with Plato's theory of ideas, which is traditionally considered tap root archetype of the future theory. However, the Aristotelian concept of the ultimate beginning of "reasonable prime mover" as the beginning of all things is possibly estimated as one that also leads us back to "archetype".

In the context of our research we should pay attention to important Aristotle generalizations related to the concept of entelechy. Thanks to entelechy the Greek philosopher explains the idea of the soul. According to Aristotle, the soul is the cause and effects of this entelechy. In the interpretation of Aristotle's soul the entelechy is a place of existence, but entelechy could not realize itself if there was not soul. Then it turns out that the human soul is the focus of all things, this is an onthological entity. Mechanism entelechy transforms to the main chaos surrounding the man in order.

In the musical art entelechy is implemented through the construction of forms, harmonization and catharsis. Adhering the logic of Aristotle, entelechy is also a process, and the result simultaneously, entelechy as the process is carried out both on the spiritual and on the physical level by acquiring appearance and shape because this encourages to energy which is present in being.

From our point of view, in understanding of an archetype as eidos, ideas are leading to entelechy the cornerstone of all modern understanding of the culture. If to interpret "eidos" and "idea" as the prototype of all artistic, it is possible to return to the initial, ("pre-rational, yet dissected the opposition to "yes" and "no", "past" and "future" of consciousness the distant origins. So, we have an opportunity to "plunge into" in the composer's creativity inherent in archetypes like element pre-, extra- and supra-conscious, to assume in artistic creation "over-categorical", "over of meaning" unity (by A. Losev) when any act of art (artistic work) is an act of self expression of the artist, his archetypical outside conscious activities.

Key words: archetype, prototype, eidos, idea, entelechy.

УДК 7.038.6:141.78

Боднарчук Тетяна Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПРОЯВ ТЕНДЕНЦІЙ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті на основі аналізу творчості українських митців, зокрема С. Параджанова, О. Тістола, К. Реунова, А. Савадова, Т. Сільваші, І. Чичкана, визначено специфіку прояву тенденцій постмодернізму в національному образотворчому мистецтві.

Ключові слова: *постмодернізм, модерн, модернізм, гіпертекстуальність, полістилізм, повсякденність.*

Внаслідок поглиблення кризи суспільної свідомості у світовій художній культурі середини 60-х – початку 80-х років XX ст. виникло явище, що відображало нові специфічні форми художньої свідомості та отримало назву "постмодернізм". Одними з найбільш важливих для загальної характеристики феномену постмодернізму стали не зовнішні, а внутрішні, глибинні відмінності, що існують між творами художників, письменників, композиторів модерної і постмодерної доби. Ці відмінності обумовлені, в першу чергу, наявністю або відсутністю любові та співчуття до людини, бажанням та умінням на прикладі історії окремої особистості побачити загальнолюдські проблеми або, навпаки, продемонструвати лише "беззмістовність, знеціненість людського існування в сучасному безособовому світі" [3, 125]. Багато науковців поширює поняття постмодернізму далеко поза царину мистецтв. Наприклад, Масуд Заважадег і Дональд Мортон у книжці "Теорія як опір" вивчають питання постмодерністської педагогіки, соціології, філософії тощо. На їх думку, функція постмодернізму полягає у тому, що "плюралістичне прийняття постмодернової теорії насправді допомагає зберегти поточні історичні трансформації, утворюючи ліберальніші інститути, що будуть спроможні навчати та контролювати "багатокультурну" робочу силу" [2, 80]. Багатогранність постмодернізму відчутна у рефлексіях А. Філліпова, який називає постмодерністами людей, котрі оголошують кінець сучасності. Російський дослідник визначає постмодернізм як "раціональну стратегію поведінки, спрямованої на завоювання владних позицій в науці та культурі" [19, 34].

Раціональна стратегія поведінки призводить до переходу людей із однієї сфери діяльності в іншу, а митців спонукає до використання "чужих текстів" і до полістилізму. Центральною темою мистецтва постмодернізму стає повсякденність. У засобах втілення цієї теми виникає низка протиріч. Вони полягають у тому, що, з одного боку, постмодернізм вдається до повної свободи, відмови від всього негуманного в суспільстві, з іншого – до відсутності обов'язкових атрибутів християнської культури – серця, душі, інтелекту. Цей характер культури XX століття проявився у всіх видах мистецтва: у літературі, музиці, образотворчому мистецтві, кіно, хореографії. Метою короткого огляду процесів, що здійснювались в українському образотворчому мистецтві останнього двадцятиріччя XX століття, є віднаходження специфічних постмодерністських рис, які проявляються також і в інших видах мистецтва. Ці риси є для них "об'єднуючим вектором", який відображає і національну специфіку, і загальні ознаки постмодернізму як культурно-мистецького явища.

Постмодерністські тенденції в українському образотворчому мистецтві особливо яскраво проявляються у порівнянні з тенденціями модерну і модернізму. На межі XIX–XX століть розпочинається активний процес утвердження різних стилів і полярно відмінних один від одного мистецьких напрямків, об'єднаних "усвідомленням епохи як особливої світоглядної системи, здатної змінити "обличчя часу" [4, 1]. В українській художній культурі доба модерну співпала з новим етапом національно-визвольного руху, утвердженням етнокультурної достатності, національної гідності. Національні

© Боднарчук Т. В., 2013

риси модерну проявились у творчості Г. Нарбута, М. Жука, В. Масютина, І. Мясоєдова, В. Максимовича, П. Холодного, С. Левицької, В. Піскорського, О. Кульчицької та ін. у зверненні до українського начала у різноманітних його аспектах – від наслідування традицій давньоруського монументального мистецтва і фольклору до відтворення етнографічного колориту. Звернення до біблійних легенд, античних міфів, фольклорних джерел, етнографічних мотивів допомагало не тільки осмислити попередній досвід та усвідомити явища і проблеми сучасної дійсності, але й віднайти новітні ідеї, художні форми і прийоми. Особливої рафінованої витонченості рисунку додавав орнамент рослинного походження – один з головних засобів художньої мови модерну в українському живописі.

На відміну від модерну, живописний модернізм найчастіше відмовляється від наслідування природі, розкладаючи її форми за кубістичними законами та футуристичними принципами динаміки. Специфіка українського модернізму – особлива ліричність, емоційність, поетичність та психологізм, що свідчить про філософське сприйняття дійсності. У роботах О. Богомазова, В. Єрмилова, О. Архипенка, О. Екстер, А. Петрицького та ін. замість простих фольклорних запозичень і стилізацій, притаманних модерну, тенденції модернізму проявляються у відтворенні ритмічної мови кольорів, сполученнях лінійного ритму з кольоровим, у грі колористичних пристрастей. Поєднання конструктивності з декоративністю – ще одна специфічна риса українського модернізму.

Постмодерністський етап в історії розвитку української культури починається в період "перебудови" і пов'язаний, в першу чергу, зі здобутками національного образотворчого мистецтва, яке повертається до зображення видимої реальності. Саме з початком "перебудови", зі звільненням від ідеологічних утисків формуються нові культуротворчі принципи і складається нове мистецьке обличчя. У характеристиці постмодерністського етапу у розвитку культури дослідники відзначають "різноспрямованість творчих орієнтацій, підвищений інтерес до регіональних, національних та історичних особливостей, актуалізацію найрізноманітніших традицій, художніх мов, стилістик, мистецьких концепцій" [17, 127], що зближує пошуки сучасного образотворчого мистецтва з концептами модерну. Неповторність сучасної культурної ситуації в Україні дослідник вітчизняного малярства Г. Скляренко вбачає у вирішенні проблеми "самовизначення в складному переплетінні контекстів – пострадянського і новодержавницького, колоніального і постколоніального, національного і європейського, модерністського і постмодерністського" [17, 128]. З етапу самозбереження українська культура перейшла на етап пошуку свого нового обличчя і перспектив розвитку у світовому художньому просторі. Схожі завдання стояли перед культурою і мистецтвом України і на зламі XIX–XX століть і втілились у різноманітних формах модерну. Ознаки постмодерністських пошуків проявились і в українському образотворчому мистецтві.

У сучасному українському живописі ідеї постмодернізму втілились досить своєрідно. Серед дослідників до цього часу не сформувалось єдиної думки стосовно можливості використання самого поняття "постмодернізм" у відношенні до візуального мистецтва. Так, Г. Рудик зазначає, що до сучасного українського нефігуративного живопису недоцільно застосовувати концепції постмодернізму [15]. В. Сидоренко, навпаки, наголошує на адаптованих ознаках постмодернізму в українському живописі [16]. Кожний з дослідників приводить вагомі аргументи на захист власної точки зору. Спираючись на ідеї І. Ільїна, Н. Маньковської, Ф. Джеймсона, І. Гассана про ключові принципи постмодернізму – "нонселекцію, іронічність, відсутність ієрархії змістів і цінностей, еклектизм, ретроспективну всеохопність, фрагментарність, стирання межі між елітарним і масовим мистецтвом; ідею "смерті автора" та "смерті індивідуального тексту", тенденцію до антропоморфізації, фігуративності тощо" [15, 17], – Г. Рудик приходить до висновку, що вище згадані принципи не стали основоположними та визначальними для національного нефігуративного живопису. Аналізуючи не лише нефігуративний живопис, але й все українське візуальне мистецтво взагалі, В. Сидоренко наголошує на національному поширенні та втіленні ідей постмодернізму. Г. Рудик, в свою чергу, пропонує розглядати український нефігуративний живопис "як прояв художнього модернізму в загальній культурній ситуації постмодерну" [15, 17]. В. Сидоренко нефігуративний живопис розглядає як окремий своєрідний феномен звернення вітчизняних митців кінця XX століття до авангардних форм і засобів початку століття. При цьому дослідник відводить йому дуже важливу функцію, зазначаючи, що "реактивація авангарду відіграла важливу "амортизуючу" роль між переходом суспільного мислення від офіційно насаджуваного соцреалізму до постмодернізму" [16, 13]. В. Сидоренко також визначає відмінні риси українського постмодернізму у візуальному мистецтві [16, 12–13], які в систематизованому вигляді виглядають наступним чином: "запізнення" процесу адаптації постмодернізму на вітчизняних теренах, який поширився лише з кінця 1980-х років; поспішне руйнування традиційних і "поверхневе" засвоєння постмодерністських течій і форм (сюди дослідник вводить "нову фігуративність", інсталяції, перформанс, відео-арт, ланд-арт тощо, які вимагали певного часового проміжку для

своєї логічної адаптації); збіг радикального постмодерністського еклектизму з еклектичністю навколишнього життя (ми більш схильні до використання терміну "полістилізм", у самому визначенні якого вже закладено певний еклектизм, – Г. Б.); домінування живопису серед інших мистецьких форм; зміни у сфері естетичних уявлень малярства; поява специфічного українського "постмодерністського необароко"; застосування не лише незвичних форм творів, але й способів їх експонування, яке В. Сидоренко окреслює поняттям "акціонізм".

Г. Скляренко вважає, що "постмодерністичне мистецтво другої половини 1980–1990-х років є закономірним етапом вітчизняного художнього розвитку, виступає нащадком і продовжувачем його традицій" [17, 135]. Дослідниця окреслює два "полюси" українського постмодернізму, між якими розмістився широкий діапазон його орієнтацій. Перший представлений художніми інтенціями А. Савадова, які "зафіксували в ньому найрадикальнішу позицію – відчуття загальної кризи мистецтва, де жодна форма, стиль, напрям, мова не здатні відбити навіть приблизно сучасну реальність, що все більше ускладнюється, розшаровується, а тому завжди залишається ще однією ілюзією" [14, 130]. Другий полюс – більш поміркована стратегія О. Тістола, його проникливе вивчення специфіки українського культурного простору. Загалом, можна відмітити використання українськими художниками окремих принципів модерну і модернізму у створенні національного варіанту постмодерністського образотворчого мистецтва.

У середині 80-х років в українському образотворчому мистецтві починає впроваджуватись полістилізм. Паралельно він з'являється і у вітчизняній музиці. Можна констатувати, що саме полістилізм став тим поштовхом, який вивів українське мистецтво із доби "застою" і приєднав до світового худож¬нього процесу. Саме полістилізм став і тим "містком", через який здійснилось входження українського мистецтва у властивий світовій практиці творчий ритм. Цей метод мислення поєднує традиційне та інноваційне. Представники полістилізму не заперечують художніх традицій, вони будують на них індивідуальну творчість, досягаючи високого рівня художності.

Полістилізм як метод мислення стає чинником формування гіпертекстуальності. Мистецтво України середини 80–90-х років XX століття можна визначити як "мистецтво гіпертексту" – настільки воно специфічно відокремлене від усього, що колись народилося на терені вітчизняної образотворчості [6, 41]. Художники, що створюють мистецтво гіпертексту, досить рішуче виступали проти будь-якої традиції. Винятком стає лише європейський та американський модернізм.

Український живопис, як і інші види мистецтва кінця XX століття, демонструє новий погляд на художню творчість, авторство та суспільну функцію мистецтва. Європейська культура звертає особливу увагу на особистісну та самостійну діяльність митців. "Згодом виробився культ неповторної творчої індивідуальності. Йоган Гейзінга зауважив кардинальну зміну суспільної функції мистецтва, яке "все більше і більше набувало визнання як абсолютно самостійна та виключно висока культурна цінність" [9, 72]. В цей час з'являються прихильники різних художніх шкіл, які "грають у майстра". Але першочерговим завданням художників залишається збереження "ігрової атмосфери". Найкраще це вдається зробити Сальвадору Далі – яскравому представнику епохи модернізму. Образ "людини граючої" реалізується постаттю відомого українського режисера вірменського походження С. Параджанова. "Як митець-режисер він організовує гру у власний імідж, складовою якого стає творення колажів. Оригінальні колажі є суттєвим проявом світобачення митця та його творчої методології. С. Параджанов творив свої колажі з безпосередністю геніальної дитини, яка з нічого робить свою реальність" [9, 72]. З цієї гри народжується нова художня реальність. В його творах повністю зруйновано структурні рамки, завдяки перекомпонуванню образів панує повний хаос. Існує естетичний взаємозв'язок між візуальними колажами і принципом колажності в музиці, який був широко вживаним на ранній стадії музичної полістилістики. Яскравим прикладом застосування методу колажу в російській музиці може слугувати Перша симфонія А. Шнітке.

Колаж з його специфічним творчим методом став для майстра точним записником, а для глядача – зоровим утіленням його легенд і притч. Постать С. Параджанова є далеко не самотньою в сучасному вітчизняному постмодерністському просторі. Поряд можна поставити таких митців, як Т. Сільваші, О. Бабак, О. Чепелик.

Постмодернізм та його прояв – гіпертекстуальне мистецтво – мають безумовну перевагу у самому процесі народження образу. Художній образ живе не лише у просторі, а й у часі. Тому цілком зрозумілим стає тяжіння сучасних художників до дійства, яке породжує увагу до відеотехніки та кінопроекції.

Український живописець Тіберій Сільваші від самого початку вражав неординарністю своїх полотен на фоні образно-стильового пошуку творчої молоді початку 80-х років. Т. Сільваші репрезентує тип художника-аналітика, схильного до міркування та умовиводу. Саме логічне начало сприяє народженню художньої емоції. Тиберій Сільваші у виході свого живопису з полотна на стіни, стелю доводить, що "живопис у парадигмі постмодернізму залишається активним інструментом" [11, 106].

Він унаочнює нові перевтілення одвічного діалогу між живописцем і кольором. Колір у просторі викликає низку несподіваних асоціацій.

Останнє двадцятиліття XX століття стає періодом творчої розкутості, яка звела нанівець штучно нав'язане мистецтво. Водночас, це період продукування нових смаків та уподобань, попит на які реалізується в творчості сучасних митців. Для творчої людини завжди існувало поняття про реальний час особистої творчості та про позачасове життя мистецтва. "Час і простір як основні форми існування матерії, а також час як форма розвитку життя стали для Т. Сільваші предметом спеціального творчого вивчення" [12, 240]. У формах образотворчого мистецтва художник намагається осмислити основи філософії. Після поїздки до Середньої Азії було створено "Червоний ранок", "Два мінарети", "Хіва. В домі свято". В цих роботах митець зміг наблизитись до живописного втілення міфологічного часу. Приводом для створення роботи зі складним філософським змістом може, на думку автора, служити будь-яка буденна подія. "Аналітичність мислення Т. Сільваші несе в собі диференційоване сприйняття часу: космічний простір-час (віковічне) і реальний вимір часу (подійове) [174, 243], тобто час "реальний" і час "астральний". Митець мислить час героєм своїх творів. Саме ця особливість пошуку вносить нову рису, своєрідний погляд на проблему передання часу.

Не можна обминути й той факт, що поширення процесу адаптації постмодернізму на українському ґрунті пов'язане із суспільно-політичними чинниками. Незалежність України відкрила шлях до свободи не лише політичної, але й творчої. З'являється вільна преса, мистецтва звільнилися від ідеологічного диктату, відроджуються інші форми демократичного життя. Негативною стороною суспільно-політичних процесів стало те, що у кінці 80-х – на початку 90-х років багато художніх цінностей перемістилися за кордон та залишилися там. Суттєвою і єдиною перевагою художньої практики цього періоду стала свобода самореалізації. Символами вільної творчої особистості й досі лишаються Віктор Некрасов, Микола Лукаш, Алла Горська, Василь Стус, Сергій Параджанов. Саме вони в роки жахливих ідеологічних утисків зуміли "піти в проміжок абсолютної особистої свободи", тим самим зберігши "колосальну силу сугестії для молодої України" [13, 82].

Завдяки зусиллям "шістдесятників" та прогресивних художників 70–80-х років не вдалося перетворити Україну в безрідну територію. Мистецтво таких молодих художників, як О. Тістол, К. Реунов, А. Савадов, О. Голосій та інших, не вписувалося в жодну з існуючих схем – починалася ера постмодернізму. Українці привернули увагу не лише прогресивної критики, але й європейського та американського художнього ринку. Після десятиліть ідеологічної нормативності весь художній світ мав змогу відродитись – обрати власний шлях. Відбулася культурологічна революція, в якій більшість художників, стаючи справжніми майстрами, створюють нову національну модель мистецтва.

Категоричними формами постмодернізму українське суспільство зобов'язане уповільненому відмиранню радянської ментальності, придушенню будь-якої альтернативи. Наприклад, образотворча продукція І. Чичкана пронизана духом непристойності і балаганного жаху. Принципами авторської позиції є епатажність та штучно створена нездарність, коли твір через декілька хвилин споглядання стає нецікавим. Митця приваблюють низові категорії. Не маючи сил звільнитися від жаху, автор вдається до тем з кримінальної хроніки, втрачає можливість щось протиставити злочинним актам. Постмодерність "нової хвилі" працює на засадах творчого автоматизму як непрограмованого мистецтва. І. Чичкан використовує теми шизофренічних відхилень – "Дві сторони", "Лабораторія світла", "Сплячі Принци України". Мета митця – лишити в дурнях глядача. Отже, ці роботи художника відображають принципи постмодернізму – сміх над усіма та усім, іронію та гротеск, естетичний нігілізм. У їх конкретному національному прояві можна побачити і загрозу для суспільства, яке все-таки має на меті подолати бруд, цинізм, негаразди. Ліна Костенко на цю проблему дає такий погляд: "Буквально на очах відбувається варваризація суспільства, що особливо небезпечно для націй, які не пройшли ще своїх престижних стадій, які в рецепціях світу ще не мають духовної аури і раптом одержали доступ до світової культури в її плебейській інтерпретації" [5, 23].

Підсумовуючи стислий огляд розвитку українського образотворчого мистецтва з метою визначення специфіки прояву постмодерністських тенденцій, можна прийти до висновку про те, що найчастіше сучасний митець відтворює атмосферу абсурдності буття, в якій він сформувався як творча особистість. Саме ж національне візуальне мистецтво демонструє відсутність системи усталених цінностей. За такої відсутності особливої ролі набуває особиста позиція художника-постмодерніста, яка полягає в індиферентності до подій життя. Образотворче мистецтво вирізняється також і суб'єктивністю реакції на дійсність, яка породжує гру, клоунаду, карнавалізацію. Однією з яскравих ознак національного прояву постмодерністських тенденцій в українському живописі стало бажання багатомовності і багатовимірності, яке спричиняє полістилізм і гіпертекстуальність. Незважаючи на самобутність історичної ситуації, в якій розвивалось українське постмодерністське мистецтво, воно

відображає кардинальні провідні методологічні, естетичні та стильові принципи постмодернізму. Безперечним став той факт, що творчість більшості українських митців має яскраве національне забарвлення. Проте їх художні ідеї, образи та засоби художньої виразності загалом вписуються у постмодерністську культурну парадигму.

Використані джерела:

1. Гейзинга Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры / Й. Гейзинга. – М. : Прогресс: Традиция, 1997. – 191 с.

2. Герасимчук Л. Чуже чи наше? (побіжні нотатки про постмодернізм у цивілізації) / Л. Герасимчук // Artline. – 1998. – № 7–8. – С. 80–81.

3. Затонский Д. В. Был ли "Дон Кихот" рыцарским романом? / Д. В. Затонский // Вопросы литературы. – 1986. – № 8. – С. 125.

4. Коваленко А. І. Творча спадщина І. Г. Мясоєдова (дослідження методу стилетворення в українському образотворчому мистецтві початку ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 ,,Образотворче мистецтво" / А. І. Коваленко. – Львів, 2003. – 19 с.

5. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала : лекція / Л. Костенко. – К. : КМ Academia, 1999. – 32 с.

6. Петрова О. Семантичне перехрестя. Форми художньої свідомості в мистецтві України 1985–1995 рр. / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 39–47.

7. Петрова О. Між Сциллою потворного і Харибдою цинічного / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 47–54.

8. Петрова О. Соціокультурний образ мистецьких контрастів / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 55–62.

9. Петрова О. С. Параджанов як граюча людина в контексті мистецтва трансавангарду / О. С. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 72–75.

10. Петрова О. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70–80-х років ХХ століття / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 128–141.

11. Петрова О. Дещо з архіву та з сучасного мистецтва України / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 87–107.

12. Петрова О. Простір-час у живописі Т. Сільваші / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 239–243.

13. Петрова О. Десять років. Право на вибір / Ольга Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 80–85.

14. Рорти Р. Релятивизм: найденное и сделанное / Р. Рорти // Философский прагматизм Ричарда Рорти и российский контекст / РАН ; Институт философии. – М. : Традиция, 1997. – 288 с.

15. Рудик Г. Б. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-і роки ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос.наук : спец. 17.00.01 ,,Теорія та історія культури" / Г. Б. Рудик. – К., 2001. – 23 с.

16. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 ,,Теорія та історія культури" / В. Д. Сидоренко. – Харків, 2004. – 18 с.

17. Скляренко Г. Я. Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990-х років у контексті української культури / Г. Я.Скляренко // Мистецтвознавство України. – 1999. – № 3. – С. 127–136.

18. Соловйова Г. Г. Франкфуртская школа / Г. Г. Соловйова // Современная западная философия : словарь. – М. : Политиздат, 1991. – С. 355–358.

19. Филлипов А.Ф Современность и повседневная рациональность / А. Ф. Филлипов // Стратегия (Москва). – 1998. – № 1. – С. 32–40.

Боднарчук Татьяна Валериевна, кандидат искусствоведения

Национальное проявление тенденций постмодернизма в изобразительном искусстве

В статье на основе анализа творчества украинских художников, в частности С. Параджанова, О. Тистола, К. Реунова, А. Савадова, Т. Сильваши, И. Чичкана, определена специфика проявления тенденций постмодернизма в национальном изобразительном искусстве.

Ключевые слова: постмодернизм, модерн, модернизм, гипертекстуальность, полистилизм, повседневность.

Tetyana Bodnarchuk, Candidate of Art criticism

National Trends Display Postmodernism in the Visual Arts

In the article on the basis of analysis of works of Ukrainian artists including S. Paradzhanov, O. Tistol, K. Reunov, A. Savadov, T. Silvashi, I. Chychkana, the specifics of manifestation of postmodern trends in national fine arts is identified. The author analyzes the current scientific views on the manifestation of postmodern philosophy in artistic culture and defines the main stylistic features of art postmodernism.

Using of "others texts" and polystylism became one of the striking features of postmodernism. The central theme of postmodern art is becoming commonplace. Post-modern tendencies in Ukrainian art are especially apparent when compared with the trends of modern and modernism. The article provides a comparative analysis of the characteristics of modern, modernism and postmodernism in Ukrainian art.

National traits of modern manifested themselves in the works of G. Narbut, M. Zhuk, V. Masyutyna, I. Myasoedov, V. Maksimovic, P. Cold, S. Levitsky, V. Piskorskiy, O.Kulchytska and others in the appeal to the Ukrainian principle in its various aspects – from inheritance of ancient tradition of monumental art and folklore to reproduction of ethnographic flavor.

Unlike modern, pictorial modernism often refuses to imitate nature, laying its shapes by cubist and futuristic principles of the laws of dynamics. Specificity of Ukrainian modernism is a special lyricism, emotion, poetry and psychology, which indicate philosophical perception of reality. In the works of O. Bogomazova, V. Yermylova, A. Archipenko, A. Exter, A. Petritskiy and others instead of simple folk borrowings and stylizations inherent to modern, modernism tendencies are manifested in the reproduction of rhythmic language of colors, linear combinations of rhythm and color in the game of colorist passions. The combination of constructability and decorativeness is another specific feature of Ukrainian modernism.

In modern Ukrainian art ideas of postmodernism embodied rather peculiar. You can define two poles of their manifestation, within which postmodernist search for Ukrainian artists is situated. First pole is the artistic intentions of A. Savadov, and the second is a more moderate strategy of O. Tistol. In general, unlike the works of foreign masters, you will notice the use of certain principles of modern and modernism in the creation of the national version of postmodernist art by Ukrainian artists.

One of the brightest features of postmodernism in the visual arts is polystylism as a method of creative thinking. It was polystylism that became the "bridge" through which the entry of Ukrainian art to the peculiar for the world practice creative rhythm fulfilled. Representatives of polistylism do not deny the existence of artistic traditions, but they build their individual creativity using them, reaching a high level of artistry.

The bright signs of polistylism and implementation of postmodernist idea of a game can be found in photo collages by S. Paradzhanov where classical images reflow, structure destroys and harmony turns into chaos.

Polystylism as a method of thinking becomes the leader of hipertextuality. Artists, who create the art of hypertext, rather strongly opposed to any tradition. S. Paradjanov, T. Silvashi O. Babak, O. Chepelyk tend to hipertextuality. Postmodernism and its manifestation – hipertextual art, have absolute advantage in the process of birth of the image. Artistic image lives not only in space but also in time. Therefore, attraction of contemporary artists to the action that generates attention to video and film projection becomes obvious.

Creative emancipation, which wiped out artificially imposed art, production of new tastes and preferences, the demand for which is realized in the work of contemporary artists, becomes outward manifestation of postmodern trends in Ukrainian art.

Ukrainian painting of the late twentieth century demonstrates a new perspective on artistic creativity, authorship and social function of art. More often a modern artist recreates the atmosphere of the absurdity of life, in which he developed as a creative person. Visual art shows a lack of established values. In such an absence personal position of postmodernist artist which lies in indifference to life events gets a special role. Fine Arts also features the subjectivity of reaction to reality that generates game, clowning, carnivalization.

Despite the originality of the historical situation in which has been developing Ukrainian postmodern art, it reflects the fundamental leading methodological, aesthetic and stylistic principles of postmodernism. Indisputable is the fact that most of the works of Ukrainian artists have a bright national coloring. However, their artistic ideas, images and means of artistic expression generally fit into the postmodern cultural paradigm.

Key words: postmodernism, modernist, modernism, hipertekstualnist, polystylism, everyday,individualism, carnival, absurdity of existence.

УДК 7.072

Кокуленко Борис Григорович,
кандидат мистецтвознавства

ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ВАСИЛЬОВИЧА ГОГОЛЯ В ТЕАТРІ Й ТАНЦІ

У статті досліджуються особливості розвитку українського національного театру, а також літературний внесок М. В. Гоголя у збагачення творчих принципів театрального й хореографічного мистецтва.

Ключові слова: *М. В. Гоголь, театр, танець, балет, дієвість, корифей, етнос, режисура, сцена.*

Сучасне сприйняття творчості Миколи Васильовича Гоголя характеризується відчуттям невичерпності та всесвітнього значення його художнього світу. Постановки за творами Гоголя не сходять

© Кокуленко Б. Г., 2013

зі сцен театрів по всьому світу. З'являються цікаві театральні експерименти, нові сценічні інтерпретації творів письменника.

Тема впливу творчості великого письменника на розвиток українського та російського театру від середини XIX століття до сьогодення достатньо широко представлена у науковому доробку російських науковців, зокрема у дисертації І. Л. Вишневської "Театр Гоголя" (М., 1974), працях О. М. Поламишева "Театр Н. В. Гоголя: Природа театральности прозы писателя" (М., 1982) та В. Ф. Рижової "Русский театр XIX века" (М., 1983), щорічних збірках наукових праць "Гоголівських читань" (з 2000 року) та ін. Серед досліджень українських авторів відсутні спеціальні праці з досліджуваної проблематики. Можемо назвати лише статтю М. Загайкевич "Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів" (Студії мистецтвознавчі, 2009). Дана тема переважно розглядається у контексті досліджень історії української культури взагалі та театру зокрема, серед яких: праця Б. Романицького "Український театр у минулому і тепер" (К, 1950), дисертація І. Черничка "Українське театральне мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.: джерела, функції, інновації" (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 1999), збірники праць Г. Лужницького "Український театр" (Львів, 2004) і співробітників Інституту проблем сучасного мистецтва "Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття" (К., 2006) та ін.

Отже, до цього часу в українському мистецтвознавстві залишається недостатньо вивченим вплив творчості М. Гоголя на розвиток українського театру і, особливо, балету. Заповнити цю "прогалину" – мета нашої статті.

Про захоплення Гоголя театром та балетом свідчать його висловлювання у статтях "Петербургские записки 1836 года" та "О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности" (остання розміщена у публіцистичній збірці "Выбранные места из переписки с друзьями") [1, 150].

Гоголь як прибічник принципу реалістичного відображення дійсності в балеті писав, що його основу складає не розкіш декорацій і костюмів, а танець, в якому повинен розкриватися характер народу, його життя, умови побуту. Письменник вважав, що взятий з життя танець на сцені трансформується, і зауважував з цього приводу: "Творец балета…, схвативший первую стихию, … может развить ее и улететь несравненно выше своего оригинала, как музыкальный гений из простой услышанной на улице песни создает целую поэму" [3, 196].

Танець – мистецький твір, у якому життя і трудова діяльність людини розкриваються в ідеальній художній формі. Цікаві рядки з цього приводу знаходимо в працях відомого французького балетмейстера Ж. Ж. Новерра: "Балетмейстер, следовательно, должен все видеть и все изучать, ибо все, что существует во вселенной, может служить ему образцом. Сколько разнообразнейших картин найдет он в среде ремесленников! У каждого здесь своя манера держаться и двигаться, смотря по тому, каких положений и жестов требует его труд" [9, 49]. Отже, праця дала початок танцювальному мистецтву і є основою його подальшого розвитку.

Гоголь критикував сучасний йому балет за недостатню насиченість дією. Так, у статті "Петербургская сцена в 1835–36 г." він зазначав: "Балетные композиторы делают ошибку, являя в программах своих чрезвычайно мало действия. Действие только сильное и быстрота движения, но то, можно сказать, очевидно для глаз, то нужно в балете. <…> Движение всегда считалось главное, главное танцы. Это настоящая его поэтическая сторона" [4, 485].

На думку Гоголя, "дієвість" балету підсилюється, якщо в його основі лежать комічні сюжети: "Вообще для балета лучше комическое, в комическом более может выразиться действие, в действии может быть больше комического в сравнении с трагическим. Но нет, и в трагическом тоже может быть действие; сколько случалось встречать лаконических высоких сцен, которых никто не берет в балет" [4, 486].

У 1830-х роках усі найвагоміші виступи критиків з приводу балету були сконцентровані на сторінках російської політичної та літературної газети "Северная пчела". Поступово в свідомості критиків утверджуються нові віяння в культурі (романтизм). Усвідомлення це відбувалося поступово, з перемогою романтичного методу в художні практиці. Згодом саме Гоголь стає визнаним засновником критичного реалізму в російській літературі й театрі.

У театральному мистецтві процес створення образу особливо наочний, він проходить на наших очах. Актор, по суті, створює "образ образу": творить особливий, видимий і живий художній світ, спираючись на умовний словесний образ.

У комедії "Ревізор" Гоголь створив геніальний образ людини "без царя в голове", легкого на слово і діло – Хлестакова. Наше уявлення про Хлестакова пов'язане не тільки з текстом гоголівської комедії, а із акторами, яких ми бачили в цій ролі або про яких чули, читали. Михайло Чехов, Ігор Ільїнський, Ігор Горбачов – найкращі виконавці ролі Хлестакова на сцені – стали немовби співавторами Гоголя, допомагаючи нам глядачам, побачити світ гоголівських героїв.

Ось як описує постановку "Ревізора" на сцені МХАТа з Михайлом Чеховим у ролі Хлестакова його біограф: "… вошел молодой человек именно лет двадцати трех, именно тоненький, худенький, в элегантном фраке и в самых модных столичных брюках. Изящнейший, пустейший. Барственно капризный и совершенно без царя в голове. Зрители с удивлением убеждались, что перед ними Чехов. Ни одной черты из прежних ролей, ни одной черточки самого актера, а совершенно новый образ, живой человек, необыкновенный и в то же время словно давно вам знакомый, но его вы давно представляли себе, когда читали комедию Гоголя или вспоминали ее. Это его хотелось вам увидеть встретить… И вот он перед вами – полнейшее и точнейшее воображение и воплощение всего, что так живо, остро и глубоко задумал Гоголь в этом образе" [6, 56].

Інше визначення театрального мистецтва належить письменнику і критику М. Чернишевському, який стверджував, що: "Искусство вернее достигает своей цели, нежели простой рассказ, тем болем ученый рассказ: под формой жизни мы легче знакомимся с предметом, гораздо скорее начинаем интересоваться им, нежели тогда, когда находим сухое указание на "предмет"" [15, 171]. Цю теорію підтверджують передові письменники XIX століття.

Виключно сильним і свіжим було враження, яке викликали у сучасників повісті Гоголя, відтворена у них поезія народного життя, яскравий образ талановитого і волелюбного українського народу. "Сейчас прочел "Вечера на хуторе близ Диканьки, – писав Пушкін. – Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность. Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился". Народне життя притягувало Гоголя своєю щирістю, моральною чистотою, поетичністю. З дитинства перед майбутнім автором "Тараса Бульби" виникав образ нескореного українського народу. Почуття духовної спорідненості і свободи Гоголь проніс до кінця своїх днів.

Про захоплення народними танцями Гоголь пише у статті "Петербургские записки 1836 года": "Мне кажется, в танцах вообще тоньше характерность… Они также как народ, отлились каждый в свою форму. Вот русский плавный. Не напряженный и тихий танец почти восточный танец. Вот танец западных славян вольный необузданный" [4, 486].

Ось як змальовує письменник запорізький танок "Козачок" у повісті "Тарас Бульба": "Около молодого запорожца четверо старых выработывали довольно мелко ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону, почти на голову музыкантам, и, вдруг опустившись, неслись вприсядку и били круто и крепко своими серебряными подковами плотно убитую землю. Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе далече отдавались гопаки и тропаки, выбиваемые звонкими подковами сапогов. Но один всех живее вскрикивал и летел вслед за другими в танце. Чуприна развевалась по ветру, вся открыта была сильная грудь; теплый зимний кожух был надет в рукава, и пот градом лил с него, как из ведра. "Да сними хоть кожух! – сказал наконец Тарас. – Видишь, как парит!" – "Не можно!" – кричал запорожец. "Отчего?" – "Не можно; у меня уж такой нрав: что скину, то пропью". А шапки уж давно не было на молодце, ни пояса на кафтане, ни шитого платка; все пошло куда следует. Толпа росла; к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движенья, как все отдирало танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо свет и который, по своим мощным изобретателям, назван козачком.

– Эх, если бы не конь! – вскрикнул Тарас, – пустился бы, право, пустился бы сам в танец!" [5, 120].

Наведена цитата свідчить про глибокий інтерес Гоголя до українського народного танцю. Адже для змалювання сцени зустрічі з козаками він міг би використати й інші засоби виразності, наприклад, пісню. Але саме через танок письменник передає неповторні емоції козаків-богатирів, які виявляли вони у своїй войовничій шаленості.

У 1908 році режисеру М. Боголюбову випала висока честь здійснювати першу сценічну інтерпретацію Лисенкового "Тараса Бульби". Він без вагань пішов реалістичним шляхом, не боячись звинувачень у "традиціоналізмі". Пізніше, 3 жовтня 1924 року героїко-патріотична опера була поставлена на харківській сцені. У роботі над оперою взяв участь диригент Л. Штейнберг, який, до речі, відредагував авторську партитуру. М. Боголюбов писав, що емоційно-схвильована музична інтерпретація "Тараса Бульби" відкрила нові грані обдарування "дуже талановитого диригента Л. П. Штейнберга, "рука" котрого, м'яка та еластична, могла з граничною досконалістю відтворювати найтонші нюанси в піано і водночас викликати, коли це треба, цілу бурю симфонічної пристрасті в форте оркестру і ансамблі голосів артистів та хорових мас".

Образ Тараса Бульби став центральною постаттю вистави, своєрідним уособленням патріотичних і волелюбних прагнень народу. Цільний характер, створений П. Цесаревичем, вражав тонким проникненням в образний лад партитури. Ще задовго до революції сам М. Лисенко неодноразово говорив П. Цесевичу, що той був би прекрасним виконавцем партії Тараса, і мрії та сподівання компо-

зитора нарешті здійснилися. Образ розвивався поступово, кожна нова картина виявляла нові грані його характеру.

Часто траплялось, що у постановках за творами Гоголя, здібні актори, користуючись мистецтвом танцю, створювали сценічні образи-шедеври. Таким був зокрема артист С. Глазуненко, який створив неперевершений образ Хорунжого в п'єсі за повістю "Вій". Високу оцінку виконанню артистом гопака дав критик в журналі "Нива". Також він слушно зауважив, що такі образи є необхідним доповненням до творів Гоголя, бо пояснюють створені ним характери, дорогі і близькі серцю російської людини [8].

П'єси українських письменників, у яких реалістичні образи змальовувались простою і дохідливою мовою, пересипаною перлинами народних приказок, а також піснею і танцем, полюбилися широким колам глядачів. Українські трупи охоче приймалися на сценах Росії, Білорусії та інших країн.

У контексті впливу Гоголя на творчу діяльність українського театру не можна не згадати про створення першого реалістичного професійного театру на Кіровоградщині, що засвідчило зрілість і самобутність української культури.

Отже, у 1882 році, коли царизм змушений був ослабити утиски українського театру, М. Кропивницький формує в Єлисаветграді (Кіровограді) першу національну українську трупу, до складу якої входять такі корифеї українського театру, як М. Садовський, М. Заньковецька, І. Карпенко-Карий, а згодом М. Садовська, Г. Затиревич-Карпинська, П. Саксаганський. "Зложилася трупа, – писав І. Франко, – якої Україна не бачила ані перед тим, ані потому, трупа, яка робила фурор не тільки по українських містах, але також у Москві і Петербурзі, де публіка часто має нагоду бачити найкращих артистів світової слави". Тож Кіровоградський музично-драматичний театр ім. М. Кропивницького для молодої української держави має загальнонаціональне історико-культурне значення.

Справедливо наголошуючи на органічному зв'язку усіх виражально сценічних елементів, розглядаючи їх не як суміш різних мистецьких засобів, а як глибокий внутрішній синтез складових компонентів цілісної музично-драматичної вистави, дослідники досить слушно підкреслювали, що часом образна система "романтично-побутового театру мала в своїй основі не реалістичний побут, не життєподібність, а яскраву театральність, що фарбувалася та оздоблювалася… етнографією" [2, 10]. Із дотриманням цих принципів на сцені театру ім. М. Кропивницького були поставлені та інсценовані багато творів М. Гоголя, зокрема: "Сорочинський ярмарок", "Майська ніч", "Вій", "Одруження", "Ревізор". Так, коли на початку XX ст., ігноруючи шовіністичну політику російського самодержавства М.Садовський відважився поставити "Ревізора", петербурзький журнал "Театр и искусство" надрукував статтю Кугеля (псевдонім Гомо), де автор, висміював усю українську літературу, особливо театр: "Хохли після гопаків і горілки на театральних підмостках надумали здивувати світ постановкою п'єси "Ревізор" Гоголя, і як відомо, вперше вона відбудеться у театрі Садовського в Києві. Оце номер…" і т. ін. Перед початком вистави М. Садовський, оглянувши глядацький зал, відмітив, що була й та частина, якій цікаво було глянути на "этот номер", і якій страшенно кортіло побачити, в якому саме місці п'єси "хохли" вставлять свій неодмінний гопак" [11, 80]. Та незважаючи на таку реакцію й на те, що гопака все-таки не було, прем'єра вистави М. Гоголя "Ревізор" блискуче пройшла на чолі з виконавцем головної ролі Городничого – М. Садовським.

Про входження творчості Гоголя в українське хореографічне мистецтво М. Загайкевич писала: "Діячі українського балетного театру не могли пройти повз таке могутнє джерело натхнення, як письменницька спадщина Миколи Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкривало великі можливості для виникнення оригінальних національно-забарвлених і водночас ефектних, привабливих для глядацької аудиторії балетів" [7, 68].

Перший балет за мотивами творів Гоголя "Бісова ніч" було створено в Іркутську, де розміщувався евакуйований Київський театр опери і балету. Прем'єра відбулася у 1943 році. Кілька вистав показали у 1944 році у визволеному Києві.

У 1956 році Донецький оперний театр поставив балет "Сорочинський ярмарок". Це були часи утвердження соціалістичного реалізму як єдиного творчого методу, зокрема і у балетній творчості, тому, як зазначає М. Загайкевич: "…заклики до зближення з особливостями "реалістичної" театральної драми на практиці нерідко призводили до підміни художньої правди штучною правдоподібністю та примітивним етнографізмом. Давалася взнаки недооцінка специфічної умовної природи балетного жанру, несприйняття метафоричності музично-хореографічної мови. А тому в хореодрамах, або, як їх іронічно називали, "драмабалетах" була не лише перевага пантоміми над танцем, а й зведення ролі композитора до ілюстратора сценічної дії" [7, 69].

У 1984 році в Одесі була поставлена опера-балет як музично-сценічна інтерпретація повісті "Вій". У 1998 р. на сцені Київського музичного театру для дітей та юнацтва відбулася прем'єра бале-

ту Є. Станковича "Майська ніч". З 2008 року на сцені Київського оперного театру ставиться балет "Ніч перед Різдвом".

Ситуація в сучасному українському музичному театрі, на жаль, така, що уже багато років не з'являються нові українські опери й балети. "Можна лише сподіватися, що криза мине й подальше звернення до гоголівської тематики збагатить хореографічну культуру новими цінними набутками" [7, 73].

Таким чином, творчість Гоголя вплинула на розвиток не тільки російської літератури, музичного мистецтва та режисури, а й української театральної та хореографічної культури.

Використані джерела:

1. Балет. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Білецький О. Український театр : хрестоматія / Білецький О., Мамонтов Я. – Х. : Мистецтво, 1941. – Ч. 2: Український новий театр (від початку XIX до перших років XX ст.). – 359 с.
3. Гоголь Н. Собрание сочинений : В 7 т. / Н. Гоголь ; под общ. ред. С. И. Машинского. – М. : Худож. лит., 1966–1967. – . – Т.6. – 1967. – 600 с.
4. Гоголь Н. Собрание сочинений в 6 томах / Н. Гоголь. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1949–1950. – Т. 6. – 1950. – 350 с.
5. Гоголь Н. Тарас Бульба / Н. Гоголь. – М. : Художественная литература, 1984. – 331 с.
6. Громов В. Михаил Чехов / В. Громов. – М. : Искусство, 1970. – 216 с.
7. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів / М. Загайкевич // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України, 2009. – № 4(28). – С. 68–73.
8. "Нива". – 1897. – № 43.
9. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / Жан Жорж Новерр ; пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. – Изд. 2-е, испр. – СПб [и др.] : Лань : Планета музыки, [2007]. – 382 с.
10. Поламишев А. М. Театр Н. В. Гоголя : Природа театральности прозы писателя / А. М. Поламишев. – М. : Сов. Россия, 1982. – 118 с.
11. Садовський М. К. Мої театральні згадки, 1881–1917 / загал. ред. та вступ. ст. М. Рильського. – К. : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. л-ри, 1956. – 204 с.
12. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі / Ю. Станішевський. – К. : Наукова думка., 1973. – 276 с.
13. Третьи Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и театр : сборник докладов / Ком. по культуре города Москвы, Гор. б-ка № 2 им. Н. В.Гоголя ; под общ. ред. В. П. Викуловой. – М. : Кн. Дом "Университет", 2004. – 365 с.
14. Черничко І. В. Українське театральне мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.: джерела, функції, інновації / І. В. Черничко ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Відділ театрознавства. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 1999. – 16 с.
15. Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений в пяти томах / Н. Г. Чернышевский ; сост. и общ. ред. Ю. С. Мелентьева. – М. : Правда, 1974. – . – Т. 4: Статьи по философии и эстетике. – 1974. – 418 с.

Кокуленко Борис Григорьевич, кандидат искусствоведения

Творчество Николая Васильевича Гоголя в театре и танце

В статье исследуются особенности развития украинского национального театра, а также литературный вклад Н. В. Гоголя в обогащение творческих принципов театрального и хореографического искусства.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, театр, танец, балет, действенность, корифей, этнос, режиссура, сцена.

Boris Kokulenko, Candidate of Art criticism

Creative Work of Nikolai Gogol in Theatre and Choreography

The article investigates the characteristics and problems of the Ukrainian national theatre as well as literary contributions by N. B. Gogol in nurturing his creative principles of theatre and choreography.

Nikolai Gogol (1809–1852) was born in the village Velyki Sorochyntsi in the Poltava Oblast (province). He was a Russian-language writer; the literature fame came to him after the book of collected stories "Evenings on a Farm Near Dikanka" (1831–1832). It is full of Ukrainian humor, folklore and ethnographical material, romantic mood and lyricism.

Apart from literature Nikolai Gogol was fond of theatre and ballet, as dictums of the writer affirm in his article "Peterburgskiye zapiski 1836 goda" (St.-Petersburg's Notes of 1836), as well as in the preparatory variant of this article "Peterburgskaya stsena" (St.-Petersburg's Stage), and also in the "Selected Passages from the Correspondence with Friendsю On theatre, one-sided viewpoint of theatre, and unilaterality in general".

As a follower of realistic life reflection in this type of art Nikolai Gogol wrote that the basis of ballet is made not by sets and costumes luxury, but by the dance in which nature of people should be uncovered, its life and life conditions as well.

Dance is artistic work in which life and working activity of a person are revealed in a perfect artistic form. Also, choreographers ascertained that working activity of a person depends on dance. We can find interesting thoughts according to this in the works of a famous French ballet master Jean-Georges Noverre.

In the article dedicated to a ballet performance Nikolai Gogol criticized his contemporary ballet for insufficient saturation by action. He considers that "efficiency" of ballet will strengthen when it is based on comic plots.

All the most significant statements of critics concerning ballet were centred on the articles from the "Severnaya pchela" (Northern Bee) pages. The newspaper reflected the complications of the Russian ballet practice without breaking the limits of narrow ballet problems.

It is non-accidentally that "Severnaya pchela" exactly monopolized ballet criticism in the 1830s. With that, new ideas in the culture (Romanticism) gradually consolidated in the critics' consciousness. This understanding was occurring slowly. The criticism of romanticism could stand firm on the ground only with the victory of the romantic method in the artistic practice.

Having come to St.-Petersburg Nikolai Gogol immediately got into the centre of the public literary life of the city. Here he was keen on a general aspiration of leading Russian literary society for folk character in respect to find the differences, peculiarities of life, characters, poetry of not only Russian people, but other Slavic peoples as well. The Ukrainian topic broadly penetrates his writings. In the letters from St.-Petersburg to his mother he asked her to describe peasant dress, clothes of the girls, garland etc. in details. Also, the peculiarities of the Cossack dress were interesting for him. He was interested in the Ukrainian wedding ceremony in details, in different superstitions, customs, national holiday of Kupala Night, games of round dances, shchedrivky, koliadky in Christmas tide and on the New Year Day.

Nikolai Gogol has a great interest for the native land. Long since Myrhorod was the centre of Myrhorod Cossack Regiment which had especially distinguished itself during the national liberation movement led by Bohdan Khmelnytskyi. People of Myrhorod were fighting at Korsun, Zbarazh, Zamost, Pyliava, and Berestechko with great fortitude. At that very moment the Myrhorod Regiment was led by Matvii Hladkyi who, according to the national legends, became the prototype of glorious Taras Bulba – truly a national hero. In time Nikolai Gogol became a renowned founder of critical realism in the Russian literature and theatre.

The Nikolai Gogol's creative work considerably influenced the development of the Ukrainian national theatre and its stage direction. In early 1874 Mykola Lysenko's operetta "Rizdviana nich" (Christmas Night) was staged at the Kyiv Opera Theatre for the first time. It was accomplished in ethnographic and reliable manner by Mykhailo Starytskyi together with the conductor Ippolit Altani. Mykhailo Starytskyi worked attentively and carefully with every performer, helping to show the characters truthfully and persuasively, with the help of vocal and scenic means. As Volodymyr Loskyi remembered such deep producer's work was a new and progressive business of that time opera stage because most of producers only "cheated" performers trying not to collide them together in a performance. Mykhailo Starytskyi demanded some deep life truth, reliable psychological and everyday details from opera actors. Together with Volodymyr Loskyi the producer persistently looked for a scenic image of Patsiuk (Rat) who is depicted differently in the opera, compared to that of in Nikolai Gogol's narration.

Key words: Nikolai Gogol, theatre dance, ballet, performance, korefei, ethnicity, stage direction, stage.

УДК 792 (477.81/.82) "17/18"

Смирнова Тетяна Василівна,
кандидат історичних наук

СТАНОВЛЕННЯ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ВОЛИНІ В КІНЦІ XVIII – ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються процеси, пов'язані із становленням професійного театрального мистецтва на Волині. Значну увагу приділено магнатському театру, а також приватній антрепризі, що мали місце в краї. Показано роль магнатських театрів у вихованні акторів-аматорів, що сприяло формуванню основ акторської та режисерської школи в Україні. Проаналізовано діяльність та здобутки найяскравіших представників театрального мистецтва у цьому регіоні (В. Богуславського та А. Жмієвського). Доведено, що становлення професійного театру на Волині заклало ґрунт для подальшого розвитку вітчизняного мистецтва.

Ключові слова: *Волинь, мистецтво, театр, магнатські маєтки, актори, режисери, антреприза.*

Вивчення того чи іншого періоду в історії вітчизняного мистецтва безперечно вимагає серйозних обґрунтувань. Окреслена нами проблематика має ряд особливостей, які пов'язані насамперед із непростою суспільно-політичною ситуацією на території Волині в кінці XVIII – першій третині XIX століття. У зв'язку з цим переважна більшість представників театру були запрошеними з-за кордону. Їх значні професійні досягнення вплинули на розвиток українського та польського мистецтва. У контексті професіоналізації вітчизняного театрального мистецтва недооціненим залишається значення кріпацьких театрів у магнатських маєтках та приватних антреприз.

© Смирнова Т. В., 2013

Серед наукових доробок сучасних вітчизняних та зарубіжних дослідників є праці, в яких розкрито такі питання, як: театр на Україні (В. Антонович), кріпацькі театри на Україні (О. Ізваріна, Г. Веселовська), польська театральна культура (Л. Софронова). Діяльність антрепренера А. Жмійовського на Волині частково висвітлена у працях: О. Волосатих, Т. Чубіної, А. Бурлуцького, Я. Прусіновського. Водночас, є небагато джерел, в яких розглянуто становлення професійного театрального мистецтва Волині окресленого періоду. Ця проблема на сьогоднішній день не отримала належного висвітлення.

Мета статті – довести, що на теренах Волині в кінці XVIII – першій третині XIX століття відбувалося становлення професійного театрального мистецтва.

У зазначений період Волинь була одним з тих регіонів, де мали місце широкі і безпосередні контакти з західноєвропейським мистецтвом. Окрім того, переважна більшість волинських театралів були поляками, що виявилося у змішанні в театральних виставах різних мов, зокрема, польської, російської та української. Таке явище зустрічалося в одному театрі, в одній виставі, навіть і в одній ролі. Як зазначає В. Антонович, змішання мов в театрі на Україні треба вважати однією з ознак українського театру тієї доби. Тому, слід поставити знак рівності між поняттям "український театр" і "театр на Україні" [1, 460–461].

Зазираючи до історії, слід зазначити, що традиція театральних вистав у магнатських резиденціях, а також у палацах заможної шляхти сягає XVI століття. Вистави не були постійно діючими і мали випадковий характер. Наприкінці XVIII – у першій третині XIX століття магнатський театр набув широкого розповсюдження. Слідуючи моді або власним смакам, польські магнати споруджували в своїх маєтках зали, де час від часу силами кріпосних селян влаштовували театральні вистави. Театр додавав більше блиску їх резиденціям, виділяв серед маси шляхти. Звернення до театрального мистецтва дозволяло також виразити суспільні позиції, а також світоглядні погляди й естетичні уподобання того часу [2, 23]. Деякі з них обмежувалися аматорськими виставами, а в деяких грали постійні, добре організовані трупи [7, 742]. Панський маєток середини XVIII – першої третини XIX століття – це справжній "ансамбль мистецтв", де окремі мистецькі "партії" зливалися в єдиний "поліфонічний потік" прекрасного. У кріпацьких "школах мистецтв" вивчали акторське мистецтво, музику (сольні та хорові співи, гру на інструментах, теорію музики), хореографію, іноземні мови (французьку, італійську, німецьку) [6].

Аматорство було однією з магнатських забаганок прагнення реалізувати себе в мистецтві. Воно проявилося у інструментальному музикуванні, співацькій майстерності, акторській грі, красному письменстві. Тому у великих театрах створювалися театральні аматорські трупи, де грали самі володарі, їхні друзі та родичі [6], а іноді й разом з професійними акторами [10, 38–39]. Серед магнатів Волині були і справжні знавці театрального мистецтва: Любомирські, Ілінські, Ходкевичі. У розвитку театру і його поширенні вони бачили важливий шлях еволюції польської культури [10, 32–33].

Магнатський театр був передусім музичним. На його сценах ставилися музичні п'єси, грали французькі й італійські комічні опери, пасторалі; не меншою популярністю користувалися балети. Вони ставилися і як самостійні спектаклі, і входили в інші постановки. Без театральних спектаклів і вистав не обходилася жодна урочиста подія, наприклад, родинні свята, приїзд почесних гостей, карнавал, контрактові ярмарки та ін. [10, 33–34].

Занепад кріпацьких театрів у магнатських маєтках волинських землевласників був пов'язаний не лише з втратою певного стабільного економічного статусу їх власників, а й з появою нових форм видовищ: міських театрів, приватних музично-театральних антреприз, які згодом витіснили своїх попередників. Варто відзначити, що кріпацькі театри сприяли розвитку міських професійних театрів, оскільки там вже вміли укладати репертуар, враховуючи смаки найвибагливішої публіки, володіли навичками режисури і сценографії, а виконавська майстерність, яка рівняла акторів-кріпаків з відомими майстрами західної чи російської сцени, свідчила про значне опікування їх володарів гуманітарною та фаховою освітою виконавців [6]. Водночас, з 20-х років XIX століття найспритніші з поміщиків перебудували свої театри на комерційні підприємства. З цього часу починаються гастролі кріпацьких труп та оркестрів по ярмарках. Вони проходили в окремих містах України і тривали до місяця.

Найбільш відомими постатями професійного театрального мистецтва на Волині кінця XVIII – першої третини XIX століття були польський актор, драматург, лібретист, режисер, педагог, теоретик та історик театру, перекладач, артист драми й опери Войцех Богуславський (1757–1829) та польський і український актор, антрепренер, режисер, драматург Антон Петрович Жмійовського (1769–1834) (Змійовський, Змієвський, Zmijowski) [17, 86].

Войцех Богуславський був запрошений з Варшави. Він організував творчий колектив та став директором театру князя Міхала Любомирського в Дубні [19, 206; 16, 40]. У складі його трупи на контрактових ярмарках виступали відомі польські актори: Казимир Овсінський [16, 252], Домінік То-

маш Трусколяський та Агнешка Маріанна Трусколяська [18, 212], Кароль Бороміуш Свєжавський [16, 298], Ян Непомуцен Камінський [20, 205], Домінік Качковський [16, 347–348], Ян Непомуцен Щуровський [20, 205], Саломея Дешнер [16, 308]. Також з В. Богуславським співпрацював австрійський актор, балетмейстер Йоган Юзеф Фелікс Курц [16, 35].

На думку В. Богуславського, приміщення Дубенського театру було в два рази більшим за Варшавський Національним театр. Підготовлений ним Репертуар міг бути золотоносним. Його акторська майстерність була надзвичайно насиченою. Він мав дуже цінний для театральних вистав голос basso buffo caricato (бас характерний, комічний) [10, 20–21]. Музична сторона виконання В. Богуславського характеризувалася художньою вишуканістю. Цьому сприяла його гарна музична освіта, постійне спілкування з видатними музикантами та композиторами, авторами опер та балетів [7, 786]. Протягом свого насиченого творчого життя В. Богуславський написав близько 80 п`єс різних жанрів, лібрето до опер, оригінальні та літературні твори, а також робив переклади з французької, німецької іспанської та інших мов [18, 214].

Архівні матеріали свідчать, що під кінець XVIII – у першій третині XIX століття по всій території Російської імперії, у тому числі і на Волині, з'явилися перші підприємці приватного театру [1, 463] – антрепренери, що зі своїми трупами мандрували ярмарками та великими містами [12; 13; 14]. Ці театри представляли твори різних жанрів: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти. Вистави йшли польською, українською та російською мовами, а більше – мішаною [9]. У деяких містах навіть були постійні будинки для театральних вистав. Рідко хто з таких організаторів довший час утримувався на театральній сцені. Акторів до театрів набиралися переважно з нижчих верств міської людності: міщан, купців або кріпаків. Цікавим фактом є те, що в перших десятиліттях XIX століття дуже багато виконавців було з Австрійської частини України [1, 464].

Основними центрами Волині, де відбувалося становлення професійного театрального мистецтва, були міста Бердичів та Житомир. Саме тут відкривалися публічні театри. Так, стаціонарну споруду театру в Бердичеві збудовано близько 1802 року [17, 42], а у Житомирі – у 1803 році, коли Житомир ще не був затверджений губернським містом Волинської губернії [4]. Приміщення в Житомирі будували завдяки доброчинним внескам, а також за активного сприяння Волинського губернатора, дійсного статського радника Г. Решетова [5]. Урочисте відкриття першого у місті театру відбулося 30 серпня 1803 року на честь іменин імператора Олександра I [9]. Першим засновником театру в Житомирі був Лотоцький. Вистави давалися у приватному будинку. Проте це мала бути якась мандрівна і незначна трупа, яка не залишила жодних слідів. Напередодні 1815 року спеціально для театру було споруджено дерев'яну будову. Міський магістрат здав її в оренду [8]. Варто наголосити , що перша антреприза у Бердичеві була заснована в 1793 році [3], а у Житомирі – в 1797 [5]. Це може вважатися початком історії театру на Волині.

Важливо відзначити, що розвиток цих театрів був пов'язаний із активною творчою діяльністю відомого антрепренера А. Жмійовського. Його вважають зачинателем професійного театрального мистецтва на Волині. Відомо, що він початково був касиром в театрі В. Богуславського, де вперше і спробував свої акторські можливості, граючи у посередніх ролях [20, 202; 15]. Згодом А. Жмійовський продовжив свою діяльність в Тульчині на посаді директора придворного театру графа Щенсного-Потоцького, воєводи руського і подільського наприкінці XVIII століття [17, 86; 15]. Антрепренер був зобов'язаний давати вистави для Потоцького у Тульчині (резиденції воєводи) та Умані.

У зв'язку із тим, що в 1793 році граф Потоцький покинув Тульчин (вірогідно, у зв'язку з поділом Польщі), А. Жмійовський переїхав до Бердичева, де заснував польську трупу. Спочатку він давав вистави на постоялому дворі, а потім збудував будинок театру біля стаєнь, що поблизу торговельних рядів. Через декілька років (1797) А. Жмійовський переїхав до Житомира, але театр з трупою залишився у Бердичеві, котрий діяв до 1800 року. В наступні роки театральне життя в Бердичеві було дещо млявим. Постійної трупи не існувало, але за часів губернаторства М. Комбурлея з Житомира приїздила на гастролі напіваматорська трупа [3].

За гарну службу Потоцький залишив у спадок А. Жмійовському великий театральний гардероб (біля 700 найменувань різних костюмів, масок та реквізиту) і театральну бібліотеку (70 найменувань, серед яких: 50 комедій, 9 драм, 7 трагедій, 4 оперні партитури [20, 218–222]). Все подароване графом Потоцьким відомий антрепренер перевіз до Житомира [20, 204–205], де зайняв під постійний театр будинок, який залишився після Лотоцького [8].

З власною трупою А. Жмійовський виступав у багатьох містах України, зокрема у Житомирі (1797), Тульчині (1799), Дубні, Києві (1800, 1804–1805, 1816, 1819) [11, 273]. Найкраще відомий період його діяльності – це час керівництва театру у Житомирі. Тут він представляв твори В. Богуславського, Ф. Заблоцького, а також сцени із п'єс В. Шекспіра. За його керівництва у Житомирському театрі

грали "Барбару Радзивилівну" К. Зелінського. А. Жмійовський не був позбавлений авторських амбіцій. Він грав на житомирській сцені твори власної композиції, що часом відзначалися чудернацькою оригінальністю [20, 204; 15]. Він є автором п`єс: "Ловля упиря", "Чародійка з Вісли", "Чумак-чародій" та інші. Слід зазначити, що остання п'єса здобула значного успіху [5], а її постановку вперше здійснив у 1834 році Житомирський театр. Вона входила до репертуару відомих труп В. Петровського, К. Зелінського, І. Дрейсіга, П. Медведєва. Різні переробки цієї п'єси ставилися на західноукраїнській, російській, грузинській та татарській сценах [11, 273].

А. Жмійовський відзначався неабияким даром вимови і пам'яті, був досконалим організатором, умів вести театральну справу. У 1829 році він організував навіть малий оперний театр [15]. Проте завдяки різноманітним зовнішнім обставинам відбувся занепад його діяльності, і у 1834 році, залишений акторами, він помер у злиднях [20, 204; 15].

У різні часи місто Житомир відвідало чимало колективів, зокрема: перші на Україні приватні гастролюючі театри П. Рекановського, Д. Жураховського, К. Зелінського, київська трупа О. Ленкавського, а також харківська трупа Л. Млотковського та І. Штейна за участі відомих акторів М. Щепкіна і К. Соленика. Влітку 1829 року п'ять концертів дали італійські співаки Джованні Гелі, Кароліна Тусант, Галліс де ля Рокере [5]. Завдяки цим подіям Житомир став одним з небагатьох міст, де вже на початок XIX століття існував театр у публічній спеціальній споруді, що закріпило за містом репутацію театрального [4]. Завдяки іноземним митцям, що працювали у регіоні, впроваджувалися популярні в Європі мистецькі тенденції, професіоналізувалося вітчизняне мистецтво, що значно вплинуло на культурний поступ волинського краю.

Отже, наприкінці XVIII – у першій третині XIX століття на Волині посилився значний інтерес до культури та мистецтва західноєвропейських країн. Вельми популярний магнатський (кріпацький) театр на Волині XIX століття більшою мірою мав аматорський характер. Хоча деякі представники театрального мистецтва були фахівцями високого рівня, перебування їх у краї було епізодичним, зокрема під час контрактових ярмарок в Дубно. Незважаючи на занепад, магнатський театр у XIX столітті став важливим підґрунтям для створення приватних антреприз, що було визначальною складовою становлення професійного театрального мистецтва на Волині. Відкриття стаціонарних театрів у Бердичеві та Житомирі відіграло визначальну роль на шляху до створення професійного театру як в регіоні, так і в Україні. Оцінюючи діяльність представників театрального мистецтва Волині кінця XVIII – першої третини XIX століття, слід відзначити, що вона мала позитивну роль, оскільки заклала вагомий фундамент у підготовці українських творчих кадрів в театральному виді мистецтві. Значного розквіту воно отримало вже в другій половині XIX століття і стало одним з елементів вітчизняної художньої культури.

Використані джерела:

1. Антонович Д. Український театр / Д. Антонович // Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська. – К. : Либідь, 1993. – 592 с. – С. 443–473.

2. Веселовська Г. Кріпацький театр в Україні / Ганна Веселовська // Український театр. – 1998. – № 1. – С. 21–23.

3. Горобчук А. П. Бердичів. Історія міста від заснування до сьогодення (історико-краєзнавчий нарис) / А. П. Горобчук. – Житомир : Рута, 2012. – 232 с.

4. Даценко П. Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Даценко Петро Харитонович ; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2005. – 19 с.

5. Дубман Б. Как в Житомире театры строили [Электронный ресурс] / Борис Дубман. – Режим доступа : www.proza.ru/2012/09/23/650

6. Ізваріна О. М. Кріпацькі та аматорські театри у музичному побуті магнатських маєтків в Україні / О. М. Ізваріна // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – 2009. – № 2 (21). – С. 7–12.

7. История западноевропейского театра : [учеб. пособие для театроведческих фак. высш. театр. учеб. заведений] / сост. кафедрой истории зарубежного театра Гос. ин-та театр. искусства им. А. В. Луначарского; под общ. ред. проф. С. С. Мокульского. – М. : Искусство, 1956. – . – Т. 2. – М. : Искусство, 1957. – 906 с.

8. Ліпінський В. Ян Прусіновський про житомирський театр 1808–1864 років / Віктор Ліпінський // Gazeta polska. – Житомир, 2011. – № 45 (377). – С. 7.

9. Руденька Т. М. Український театр у Житомирі наприкінці XIX – на початку XX століття [Електронний ресурс] / Т. М. Руденька. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kmss/2009_10/Rudenka_I.M.pdf

10. Софронова Л. А. Польская театральная культура эпохи Просвещения / Л. А. Софронова ; отв. ред. Б. Ф. Стахеев. – М. : Наука, 1985. – 272 с.

11. Українська Літературна Енциклопедія : в 5 т. – К. : Українська Радянська енциклопедія ім. М. П. Бажана. – Т. 2: Д–К / відп. ред. І. О. Дзеверін. – 1990. – 576 с.

12. Центральний державний історичний архів України, м. Київ (ЦДІАК України), ф. 442 Канцелярія Київського, Подільського і Волинського генерал-губернатора 1827-1854, оп. 1, спр. 1602 Афиши спектаклей, поставленных польськими театральными трупами в Волынской губернии в 1834 г., 80 арк.

13. ЦДІАК України, ф. 442, оп. 1, спр. 1604 Афиши спектаклей, поставленных частными театрами в Житомире и Бердичеве за 1834 г., 80 арк.

14. ЦДІАК України, ф. 442, оп. 1, спр. 1602 Афіші вистав, поставлені польськими трупами у Волинській губернії у 1834 р., 80 арк.

15. Чубіна Т. Д. Театр Потоцьких у Тульчині: основні віхи [Електронний ресурс] / Т. Д. Чубіна. – Режим доступу : http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/history/2008/83-70-23.pdf

16. Bogusławski W. Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomości o życiu slawnych artystów / Wojciech Bogusławski. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965. – 384 s.

17. Król-Koczorowska Barbara. Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy / Barbara Król-Koczorowska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971. – 272 s.

18. Polski Słownik Biograficzny. – Warszawa – Kraków – Łódź – Poznań – Wilno – Zakopane: Nakladem Polskiej Akademji Umiejętnosci. Skład Głowny w Księgarniach Gebethnera i Wolffa. – T.2. – Kraków, 1936.– 480 s.

19. Polski Słownik Biograficzny. – T. 13. – Zakład narodowy imienia Ossolińskich. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Wydawnictwo Polskiej Instytutu istorij Akademii Nauk. – 1973. – 640 s.

20. Sobol Roman. Z dziejow Teatru Potockich w Tulczynie / Roman Sobol // Pamiętnik Teatralny. Zeszyt poświęcone Teatru Oświecenia. Kwartalnyk poświęcone historii i krytyce Teatru założony przez Leona Schillera. Zeszyt 1-4. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1966.– S. 189–222.

Смирнова Татьяна Васильевна, кандидат исторических наук

Становление и тенденции развития профессионального театрального искусства на Волыни в конце XVIII – первой трети XIX столетия

В статье рассматриваются процессы, связанные со становлением профессионального театрального искусства на Волыни. Значительное внимание уделено имевшим место в крае магнатскому театру, а также частной антрепризе. Показано роль магнатских театров в воспитании актеров-любителей, что способствовало формированию основ актерской и режиссерской школы в Украине. Проанализирована деятельность и достижения ярчайших представителей театрального искусства в этом регионе (В. Богуславского и А. Жмиевского). Доказано, что становление профессионального театра на Волыни заложило основы дальнейшего развития отечественного искусства.

Ключевые слова: Волынь, искусство, театр, магнатские имения, актеры, режиссеры, антреприза.

Tetyana Smyrnova, Candidate of Historical sciences

Formation and Trends of Professional Theatrical Art in Volyn in the Late 18th – First Third of the 19th Centuries

The article examines the processes associated with the formation of professional theatrical art in Volyn. At the end of the eighteenth – the first third of the nineteenth century Volyn was one of those regions where there have been extensive and direct contacts with Western Art. The vast majority of the theater were the artists invited from abroad who contributed significant professional achievements to the development of Ukrainian and Polish art.

Special attention is paid to the magnate theater and private entreprise, which took place in Volyn. During this period, the magnate theater became widespread. Following their fashion or personal tastes, Polish magnates built halls in their estates, where theatrical performances were staged by the peasants from time to time. Among the magnates of Volyn there were real connoisseurs of theatrical art: Lubomirski, Ilinski, Khodkevych. They saw the important way of evolution of Polish culture in the development of the theater and its dissemination.

Primarily magnate theater was musical. Musical plays, French and Italian comic operas, pastorals were played in its scenes; ballets were not less popular. They were treated as a separate performances, and were included into others theatricals. None of solemns was not enough without theatrical performances and plays, for example, such as family celebrations to mark the arrival of dignitaries during the carnival, performances on the contract fairs etc.

The great merit of the magnate theater was the education of amateur actors, that caused the foundation of acting and directing schools in Ukraine. Activities and achievements of the brightest representatives of theatrical art in this region were analized (W. Boguslavsky and A. Zhmiyevsky). The formation of professional theater in Volyn laid the ground for further development of the domestic art.

The value of bond theaters in magnate estates and private entreprise was undoubtedly underestimated in the context of the professionalisation of domestic theater. They contributed to the flowering of local professional theaters because they had already been able to enter the repertoire, including the most demanding public, possessed the skills of directing and staging, and performing skills, that were equal for actors-serfs and famous masters of Western or Russian scene showed a significant humanitarian care of their owners and special education of performers. The decline of serf theater in the magnate estates of the Volyn landowners was associated not only with the loss of a stable economic status of their owners, but with the emergence of the new forms of spectacle: urban theaters, private musical theater repertory, which replaced their predecessors then.

In the troupe of V. Boguslavsky the famous Polish actors played on the contract fairs in Dubno, such as Casimir Ovsinskyy, Dominique Thomas Truskolyaskyy and Agnieszka Truskolaska Marianne, Carole Boromiush Svyezhavskyy, Jan Nepomucen Kaminsky, Dominique Kachkovsky, Jan Nepomucen Shchurovsky, Salome Deshner. Also collaborated with V. Boguslawska Austrian actor, choreographer Johann Joseph Felix Kurz.

A. Zhmiyovskyi is considered to be a pioneer of professional theatrical art in Volyn. He performed with its own troupe in many cities of Ukraine, particularly in Zhytomyr, Tulchin, Dubno, Kyiv. The main centers of Volyn, where the formation of professional theater had been, were the cities Zhitomir and Berdichev. Opening of stationary theaters in Berdichev and Zhitomir played a crucial role towards creating professional theater in the region and in Ukraine.

At different times Zhytomyr was visited by different groups. In particular, the first in Ukraine private touring theaters of P. Rekanovskyi, D. Zhurahovskyi, K. Zelinskyi, also Kiev corpse of A. Lenkavskyi and Kharkiv troup of L. Mlotkovskyi and J. Stein involving such prominent actors as M. Shchepkin and K. Solenyk. In the summer of 1829 Italian singers Giovanna Gels, Carolina Tusant, Hallis de la Rockerer gave five concerts. Thanks to these events Zhitomir became one of the few cities where at the beginning of the nineteenth century there was a theater in public special facilities. It consolidate its reputation as the theatrical city.

At the end of 18th – the first third of the 19th century Volyn increased a considerable interest to the art and culture of Western European countries. Having gained the considerable popularity, magnate (bond) theater in Volyn of nineteenth century had more an amateur character. Although some members of the theater were high-levelled professionals, their presence in Volhynia was sporadic, especially during the fairs in Dubno. Despite its decline, the magnate theater in the nineteenth century has become an important basis for the establishment of private entreprise, which was a defining part of becoming a professional theater in Volyn.

Thanks to the contribution to the development of culture and art of Volyn of foreign artists who worked in the region, popular in Europe art trends were introduced, domestic art was profecionalized. Thus, it made a considerable contribution to the cultural advancement of Volyn region.

Key words: Volyn region, art, theater, magnate estates, actors, directors, entreprise.

УДК 7.046.3

Кравченко Наталія Іванівна,
кандидат мистецтвознавства
Воробйова Олександра Іллівна,
студент

ТРАКТУВАННЯ СЮЖЕТУ ЗЦІЛЕННЯ РОЗСЛАБЛЕНОГО В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ РЕЛІГІЙНОМУ ЖИВОПИСІ XVII–XIX СТОЛІТЬ

У статті наведено результати мистецтвознавчого аналізу відомих західноєвропейських та російських пам'яток релігійного живопису XVII–XIX століть, що зображують християнський сюжет зцілення розслабленого при овечій купелі. Показано особливості трактування сюжету, композиції та художніх прийомів, а також висвітлено світоглядну основу даних творів.

Актуальність дослідження полягає у тому, що християнський сюжет зцілення розслабленого є рідким в історії іконографії та недостатньо вивченим. Мистецтвознавче дослідження даного сюжету в західноєвропейському та російському релігійному живописі надасть змогу детально проаналізувати його розвиток в аспекті композиційних особливостей та художніх прийомів.

Ключові слова: *християнський сюжет зцілення розслабленого при овечій купелі, образотворче мистецтво, релігійний живопис, композиція, художній прийом.*

У образотворчому мистецтві євангельські сюжети займають провідну роль поряд із міфологічними. Християнські митці намагались відійти від античної традиції зображення, створюючи новий художній стиль. Проте цікавість до античних мистецьких здобутків ніколи не згасала і знайшла своє яскраве вираження в епоху італійського Відродження [5]. Варто зазначити, що у західноєвропейському живописі художню традицію античності використовували вже у трактуванні християнських сюжетів.

Сюжет зцілення розслабленого при овечій купелі описано в Євангелії від Іоанна [1]. В традиції Православної Церкви цю подію згадують в четверту неділю по Пасці, що називають "про розслабленого". В Єрусалимі біля Овечих воріт, через які проганяли до храму жертовних тварин і де знаходився ринок цих тварин, була купальня (збудована у VIII ст. до н.е.), названа по-єврейські Віфезда, що означає "дім милосердя". Згідно з біблійною оповіддю, біля Віфезди збиралося безліч хворих

© Кравченко Н. І., 2013
© Воробйова О. І., 2013

людей. Вони очікували на ангела, який часом сходив в купіль і заколочував воду. Хто першим встигав увійти після цього у воду, зцілювався, на яку б хворобу не страждав. Ісус Христос, прийшовши до купальні, побачив розслабленого, тобто паралізованого, що страждав на свою хворобу тридцять вісім років. На запитання Ісуса, чи хоче він бути здоровим, той відповів: "Не маю нікого, пане, хто б мене, коли ото вода зрушиться, та й спустив у купіль: бо ось тільки я прийду, а вже інший передо мною поринає". На це Христос відповів: "Устань, візьми ложе твоє і ходи!" Хворий одразу зцілився, взяв ложе своє і почав ходити. Це чудо сталося в суботу, а за іудейськими законами у цей день забороняється працювати, навіть якщо праця приносить добро. І за те, що Христос порушив давні заборони, іудеї почали переслідувати його і шукати нагоду вбити за недотримання закону та богохульство [1].

У образотворчому мистецтві зображення цього християнського сюжету зустрічається досить рідко. Проте можна назвати декілька відомих пам'яток, темою яких виступає даний сюжет. Це, зокрема, мозаїка в храмі Сант-Аполлінаре-Нуово в Равенні – прекрасний зразок візантійського мистецтва V–VI століть. У творі широкий контур надає постатям деякої площинності. Лики святих мають неприродно великі виразні очі. У русі фігур присутня деяка різкість, навіть експресивність, особливо це помітно в зображенні зціленого розслабленого.

Яскравим прикладом болгарського мініатюрного живопису є Євангеліє царя Іоанна Олександра Болгарського (1356), в якому присутні зображення "Купальня Віфезда в Єрусалимі" та "Ісус Христос зцілює розслабленого". У мініатюрі "Купальня Віфезда" досить схематично зображено саму купіль, в якій перебувають хворі, і над купіллю – ангела, що заколочує воду. По боках купелі показано хворих, що лежать. У нижній частині мініатюри представлено сюжет зцілення розслабленого. Ісус зцілює лежачого хворого і далі в цьому зображенні вдруге показується хворий, який зцілився і йде із своєю постіллю. Мініатюра написана дуже яскравими кольорами і має умовний орнаментований характер.

У зв'язку з нашим дослідженням варта уваги датована 1502 роком фреска російського майстра Діонісія із зображенням сюжету зцілення розслабленого, що перебуває в церкві Різдва Богородиці Ферапонтова монастиря. У даному творі спостерігається різночасова оповідь сюжету. Розслабленого зображено двічі: у той час, коли він лежить, і в момент після зцілення, коли йде із постіллю на спині. Двічі також відтворено групу апостолів та Ісуса Христа. Спочатку Ісус зцілює розслабленого, далі він зображується із групою фарисеїв (вони показані в традиційних головних уборах). Згідно з Євангелієм, євреї, дізнавшись про зцілення розслабленого, що сталося в суботу, переслідували Христа й шукали нагоду його вбити, на що Він сказав їм: "Батько мій нині робить добро, і Я роблю…" Таким чином, у фресці Діонісія ми бачимо подальший розвиток сюжету: не просто зображення моменту чуда зцілення, а й його наслідки, більш глибоке та детальне трактування подій.

Композиція Діонісія при всій її складності ритмічно урівноважена і має чітку завершеність, вона вражає своїм колористичним вирішенням. Домінуючу роль Діонісій відводить світло-блакитному кольору, який символізує небесне світло. Інші кольори мають м'який стриманий тон. Майстер навмисно висвітлює палітру, надаючи своїм образам особливу ніжність та сяючу чистоту. У ликах святих майстер виключає об'ємне моделювання, усі риси облич в нього прописані плавною текучою лінією. Своєрідна авторська манера також розпізнається за подовженими пропорціями фігур. На прикладі однієї цієї фрески можна говорити про Діонісія як про віртуозного монументаліста свого часу [6].

У російському іконописі також активно зверталися до сюжету зцілення розслабленого. Зокрема, цікавою є ікона, що належить до троїцьких таблеток другої чверті XV століття і перебуває в Сергієво-Посадському державному історико-художньому музею-заповіднику. На ній Віфезда зображена як чітко окреслена будівля, з якої струмить вода. Всередині купальні у вертикально видовжених арочних отворах показані хворі. За купальнею ліворуч височать гірки, якими показано природний ландшафт, далі присутній умовний архітектурний мотив. Образ зціленого є доволі мужнім та монументальним. У його вбранні присутній символічний червоний колір. В момент зцілення він перебуває у русі. Образ Ісуса – цілком динамічний. За Христом виступає група апостолів без німбів. Панують світло-коричневі холодні відтінки, на темно-бежевому фоні яскравими кольорами вирізняються вбрання святих та зціленого.

Подібні зображення сюжету, із чітко окресленою купальнею у вигляді будівлі з вертикальними арочними отворами та природнім ландшафтом на задньому плані, часто зустрічаються в російському іконописі.

Ще один твір, про який варто згадати у нашому дослідженні, – це російська ікона, що, ймовірно, походить зі Мстьори і датується XIX століттям. Вона вирізняється рідкісною іконографією сюжету. На першому плані зображена геометрично окреслена купіль у вигляді паралелепіпеду, навколо якої перебувають недужні. У лівому верхньому куті біля купелі – Христос, який зцілює розслабленого, із групою апостолів. Але хворого, на відміну від інших іконописних зображень, показано ще не зціленого, він поки що сидить. По центру ікони зверху зображено янгола із крилами в червоно-

синьому вбранні, що сходить з небес і заколочує воду в купелі. Над ним – хрест. Тло сюжету – пейзаж, але досить орнаментований, що нагадує мініатюрний живопис. У верхньому правому куті – архітектурна будівля, наче замок. Образи хворих натуралістично виписані, вони активно спілкуються між собою. Деякі з них сліпі та кульгаві, хтось тримає сумки та палиці.

При створенні ікон майстри Мстьори інколи користувалися нідерландськими гравюрами Біблії Піскатора. Тому не дивно, що вони запозичили певні прийоми зображення із західноєвропейського мистецтва, з його характерним пейзажним тлом та великою кількістю побутових деталей.

Композиція написана на світлому тлі, в ній переважають яскраві світлі кольори, майже не використаний чорний колір. Саме ці ознаки дозволяють віднести дану ікону до Мстьорської іконописної школи.

У російському монументальному живописі сюжет зцілення розслабленого при овечій купелі зустрічається і в XVIII столітті. У церкві св. Миколи Чудотворця (1783) у Нерехті Костромської області є розпис на дану тему. У фресці помітний вплив італійського живопису. Майстер намагався вмістити подію в архітектурний пейзаж із застосуванням перспективи. В глибині, по той бік купальні, підходять хворі, по боках знаходяться архітектурні споруди з характерними ознаками – колона коринфського ордеру, арочні отвори. У самій купальні зображені двоє людей. Перед купіллю, на першому плані показаний розслаблений, що лежить, до якого приходить Ісус Христос з трьома апостолами. Зверху по центру, поряд із написом, зображено ангела, що заколочує воду. У розпису помітне прагнення наслідувати західноєвропейські прийоми в передачі об'єму, перспективи, архітектурних мотивів. Але ці спроби виявляються досить примітивними і частково перевантажують композицію.

Мозаїка з сюжетом зцілення розслабленого також міститься на північній стіні храму Спаса-на-Крові в Санкт-Петербурзі. Вона виконана за ескізом художника О. П. Рябушкіна у XIX столітті. Тут помітне прагнення митця до трактування релігійного сюжету як певної історичної події. Ісус Христос показаний в темно-синьому хітоні та блакитному гіматії. На його божественну природу вказує хрещатий німб. Усі інші присутні при цій події, зокрема апостоли, зображені без німбів як пересічні постаті. Сюжет зображено у приміщенні із колонами на задньому плані. Христос звертається до розслабленого, що лежить. Тіло хворого зображено реалістично. З великою майстерністю, об'ємно відтворені складки одягу на постатях. Обличчя святих мають індивідуальні риси. В зображенні інтер'єру помітне використання повітряної перспективи.

Слід зазначити, що до другої половини XVI століття зображення сюжету зцілення розслабленого можна знайти лише в творах сакрального живопису та в монументальному храмовому мистецтві [4, 5].

Доречним видається розглянути трактування досліджуваного сюжету на етапі його розвитку у жанрі релігійного живопису. У західноєвропейській мистецькій традиції в епоху бароко іспанський художник Бартоломео Естебан Мурільйо створив картину "Христос зцілює хворого в купелі Віфезда" (1667–1670). Ця робота – яскравий зразок живописного твору на даний релігійний сюжет, у ній майстерно використано прийом "сфумато", доведений Мурільйо до досконалості [2]. На першому плані зліва виступає Ісус Христос з апостолами, які звертаються до хворого, що лежить. У їх виразних позах, особливому ритмі жестів простежується композиційна збалансованість, що надає певної гармонійності їх образам. Переконливо і майстерно зображено паралізоване тіло хворого в момент, коли він розповідає святим про свою тяжку долю. У глибині композиції показано античний архітектурний мотив: саму купальню, оточену людьми. А з неба спускається янгол, що заколочує воду. Художник також насичує композицію різноманітними жанровими деталями: біля хворого лежить порожня таріль, глек, палиця, натуралістичне зображення яких вражає своєю фактурою. У правій частині картини Мурільйо зобразив маленького пса, тим самим надаючи сюжету певної побутовості. Переважають м'які коричнево-срібні відтінки кольорів, завдяки чому картина здається сповненою тишею та спокоєм.

У XVIII ст. до зображення досліджуваного сюжету звернувся також англійський художник Вільям Хогарт в картині "Купальня Віфезда" (1736). Його робота насичена античними мотивами й своїм виглядом нагадує театралізовану виставу. Сюжет трактується як античний міф, а не християнський сюжет. Особливу увагу привертає майже оголена постать хворого, що сидить. Тіло його виглядає цілком здоровим і прекрасним, без жодних ознак паралізованості. Серед присутніх помітна схожа на античну богиню оголена жінка. Сюжет поміщено всередину будівлі з типовими римськими арками. З неба спускається нагий янгол, у трактуванні якого простежується подібність до зображень античних амурів.

Оскільки сатира була головною рисою творчості Хогарта, то цілком закономірно, що це відобразилось на трактовці образів присутніх на події зцілення. Дехто з них вірить у силу Бога, а дехто сміється. Можемо припустити, що у такий спосіб художник намагався зобразити сучасне йому англійське суспільство. За манерою виконання картина нагадує стиль французького рококо. Зображення обрамлене в умовну раму з характерним для цього стилю декором.

Християнський сюжет зцілення розслабленого зустрічаємо також у творах відомого французького графіка XIX столітті Гюстава Доре. У гравюрі "Зцілення в купелі Віфезда" (1860) композиція доволі стисла, але головні персонажі вражають своєю силою та величчю. Образ Христа показано майже монументально, його лик осяяний світлом, постать деякою мірою нагадує скульптурну статую. Хворий показаний у момент зцілення під час стрімкого руху вперед, коли він робить перший крок. При цьому його ноги показані сильними й міцними. На другому плані зліва зображено постаті інших присутніх. Вони здивовані тим, що відбувається, на їх обличчах – заздрість. Сюжет поміщений у характерний пейзаж із пальмами на задньому плані.

Близько 1880 року датський художник Карл Блох створив картину "Зцілення в купелі Віфезда". На ній з першого погляду привертає увагу образ Ісуса Христа у білому вбранні, яке випромінює світло. Він підіймає тканину, в тіні якої ледь помітна постать хворого. Зображення Христа та хворого побудовано на контрастному протиставленні світла і тіні. Згідно з християнським світосприйняттям, зцілення – це, насамперед, духовне очищення та відпущення гріхів. Якщо людина страждає фізично, то ці страждання є карою за гріхи. Але завжди є надія на Боже прощення. Можемо припустити, що автор намагався показати зустріч двох протилежностей: праведності та гріховності, світла та темряви.

Хворі зображені поруч з водою, у архітектурному інтер'єрі. Серед них виділяється чоловік в червоному головному уборі, що знаходиться досить близько до Христа. Також поруч із Спасителем показано групу людей, які зацікавлено стежать за тим, що відбувається. Картина Карла Блоха сповнена хвилюючим передчуттям, очікуванням дива.

Оригінальним є трактування сюжету зцілення хворого у творчості Роберта Бейтмана (1876–1877). На першому плані в реалістичній манері зображено янгола у світлому вбранні та зі світло-рожевими крилами, що сходить у воду. Колір його вбрання гармоніює з кольором будівлі купальні, в руці він тримає гілку, яка символізує мир та очищення. Плавними, майже нечутними кроками янгол ступає сходами купелі, його одяг лягає м'якими складками. На протилежному боці відкриваються двері – тут зображено хворого, що намагається підвестися. Інші страдженні вже зайшли до купелі й, можливо, першими зійдуть до води, як її заколотить янгол. Але ніхто не виказує наміру допомогти розслабленому. За Євангелієм, його хвороба триває вже тридцять вісім років, і даний момент постійно і давно повторюється в житті страждальця. Художник зосереджується саме на цій частині оповіді, наголошуючи на ідеї співчуття, пробуджуючи в глядачах співпереживання.

У другій половині XIX століття російські митці починають працювати в жанрі історичної картини на християнський сюжет. Вони трактують біблійні оповіді як певні історичні події, в зображеннях яких поступово зникає сакральний зміст. Яскравим прикладом таких полотен є картина Миколи Бруні "Овеча купальня" (1885) – дипломна робота, за яку він отримав звання художника 1 ступеня. Даному зображенню первісно не надавалось ритуального релігійного значення. В постаті Ісуса Христа відсутнє зображення німба. Вражає об'ємне трактування одягу постатей, матеріальна фактура предметів. Композицію картини побудовано так, щоб зосередити увагу саме на постаті Ісуса, який звертається до хворого. У картині відчувається духовний контакт між ним та розслабленим, показано момент їхньої розмови. Погляд хворого сповнений надії на зцілення. Постаті апостолів та іншого невідомого немічного зображені на задньому плані, але їхня співпричетність до події підкреслюється виразами облич, сповнених передчуття чуда.

Яскравим трактуванням сюжету є твір Яна Ціонглінського "Овеча купальня" (1885). Тут показано чимало хворих, змучених довгим очікуванням на зцілення. Відчувається не тільки фізична, а і духовна втома усіх, хто прийшов до купальні. У глибині картини зображено прихід Христа. Художник змальовує момент, коли ще не всі це збагнули: в натовпі хтось побачив Спасителя та вказує іншим на нього, а хтось настільки змучений хворобою, що зовсім не помічає, що відбувається.

Слід зазначити, що, на відміну від іконописних, в історичних зображеннях розслабленого переважно показано таким, що лежить. Автори прагнули передати не стільки момент зцілення, скільки зустріч Ісуса Христа з хворим – мить, що передує диву. Вони акцентують на значущості цієї події через саму позу хворого, який змушений лежати, вказують на його безпомічність, підкреслюють його похилий вік і, відповідно, надзвичайно довгий період самої хвороби. Їх хвилює оповідь події, особисте сприйняття якої в кожного з них різне.

У релігійних зображеннях доречним було показувати саме момент зцілення – дар Бога. Хворого найчастіше зображували вже зціленим, коли він йде із постіллю в руках. Як ми вже вказали раніше, інколи в одному творі розслабленого могли показати двічі – хворим та в момент зцілення. Тобто, іконописці та автори історичних творів в своїх зображеннях ставили перед собою різні цілі, з чого й простежуються відмінність трактування даного сюжету.

Отже, нами розглянуто еволюцію зображення християнського сюжету зцілення розслабленого при овечій купелі на прикладі релігійних та живописних зображень в слов'янській та західноєвропейській

традиціях. Релігійні зображення різних часів, шкіл та країн помітно відрізняються між собою, кожне з них є окремим твором мистецтва. Порівняно з живописними творами в сакральних зображеннях, а саме в іконопису, присутній іконографічний канон, згідно з яким розслабленого найчастіше показано в момент зцілення, святі представлені в традиційному вбранні з обов'язковими атрибутами їхнього зображення.

Водночас, складно говорити про суттєві спільні риси живописних зображень даного релігійного сюжету, оскільки не обмежені церковним каноном автори в своїй творчості керуються особистим світосприйняттям та розумінням зображуваної події. Звичайно, що час та місце накладають відбиток на творчості майстрів, тому серед розглянутих творів російського та західноєвропейського живопису не було подібних за композицією чи стилістичним вирішенням зображень досліджуваного сюжету. Кожний твір являє собою окремий цілісний та завершений образ, створений його автором.

Використані джерела:

1. Оздоровлення недужого при Витесді 1–15 [Електронний ресурс] // Євангелія Г. Н. І. Христа від Йоана [пер. І. Хоменко]. – Режим доступу : http://bibliya.in.ua/index.php/site/knyha?k=ioan

2. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов: Соврем. написание / Александр Бенуа. – СПб. : Нева, 2002. – . – Т. 4.: Испанская и французская живопись с XIV по XVII вв. – 2004. – 446 с., 8 цв. ил.

3. Вифезда [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Режим доступа : http://enc-dic.com/brokgause/Vifezda-85167/

4. Лазарев В. Н. История византийской живописи / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1986. – 331с.

5. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV–XV веков / В. Д. Лихачева. – Л. : Искусство, 1981. – 310с., ил.

6. Муратов П. П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования / П. П. Муратов. – М. : Айрис-Пресс : Лагуна-АРТ, 2005. – 427с.

7. Припачкин И. А. Иконография Господа Иисуса Христа / И. А. Припачкин. – М. : Паломникь, 2001. – 135 с.

Кравченко Наталия Ивановна, кандидат искусствоведения

Воробьева Александра Ильинична, студент

Трактование сюжета исцеления расслабленного в западноевропейской и российской религиозной живописи XVII–XIX столетий

В статье приведены результаты искусствоведческого анализа известных западноевропейских и российских памяток религиозной живописи XVII–XIX столетий, на которых изображен христианский сюжет исцеления расслабленного при овечьей купели. Показаны особенности трактования сюжета, композиции и художественных приемов, а также освещена мировоззренческая основа данных произведений.

Актуальность исследования состоит в том, что христианский сюжет исцеления расслабленного является редким в истории иконографии и недостаточно изученным. Искусствоведческое исследование данного сюжета в западноевропейской и российской религиозной живописи предоставит возможность детально проанализировать его развитие в аспекте композиционных особенностей и художественных приемов.

Ключевые слова: христианский сюжет исцеления расслабленного при овечьей купели, изобразительное искусство, религиозная живопись, композиция, художественный прием.

Nataliya Kravchenko, Candidate of Art criticism

Oleksandra Vorobyova, Student

"Healing of the Paralytic in the Pool of Bethesda" in Western European Art and Russian Religious Painting of the 17th–19th centuries

In this article the image of christian plot of "Healing relaxed is considered at a sheep bathhouse" in the West-European art and Russian religious painting of 17th – 19th of century In detail christian legend of "Healing relaxed" is described and also a place is marked, where this event was . The oldest images of this plot are considered in the article, beginning from the Byzantium art of 5th – 6th of century the bright standard of that is a mosaic with the stage of "Healing relaxed" in the temple of The Basilica of Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna. An example of the Bulgarian miniature of 14th of century is also made with the stages "Bathhouse Bethesda in Jerusalem" and "Healing relaxed", where the image of this plot has the conditional ornamented character yet. The bright standard of the Russian mural painting of 16th of century is an image of this plot at work of prominent icon-painter Dionisiy. In the fresco Dionisiy uses a plot, where the relaxed is represented twice: lying and in the moment of healing, when he goes along with a bed on a back. In this fresco talent of Dionisiy opens up as a masterly artist at one time.

For the greater opening of theme of "Healing relaxed" in a fine art to the article the examples of the Russian icon-painting are driven with the image of this plot. In works of icon-painting with the stage of "Healing relaxed" sharp-edged building is represented with the vertical arched opening and chaotic natural landscape in the background. Here image of saints and relaxed sufficiently static. In the pose of Jesus Christ the set motion is in the characteristic gesture of benediction. An image is built on dark local tones.

It should be noted that to the second half of 16th of century of image of this plot it is possible to find only in works of the sacral painting and in a monumental temple art.

In the West-European art the Spanish artist Bartolomeo Esteban Murillo calls to this theme. His picture is "Christ зцілює of patient in a bathhouse Bethesda" presents the bright standard of picturesque work on this religious plot. The reception of "sfumato" is masterly used in a picture, in the image of faces of Jesus with apostles and also body paralysed. An artist satiates composition various genre details, bringing in the same in christian legend of certain vital reality.

The picture of 18th of century of the English author William Hogart is considered in this article. In his work this subject is interpreted ancient myth.

In the French art of 19th of century the theme of "Healing relaxed" is presented by engraving of Gustav Dore. Composition of engraving is sufficiently compressed, but main personages strike a look the force and grandeur. Character of Christ is shown almost monumentally, his figure reminds a sculptural statue aught.

In the picture of the Danish artist Carl Bloch "Healing Flea is in a bathhouse Bethesda" character of Jesus Christ, the figure of that is surrounded by light, attracts attention. The image of Jesus Christ and patient is built on the contrasting contrasting of light and shade. Thus an author tried to show meeting of two opposite personalities : justness and sinfulness, light and darkness.

Original is interpretation of this subject in work of Robert Beytman. Bathhouse – place of event, an artist depicts from an unusual side. Angel and suffering represented by an artist in a realistic manner. An author marks the idea of sympathy.

In the second half of 19th of century the Russian artists begin to work in the genre of historical picture on a christian plot. They interpret biblical stories as historical events in the images of that sacral maintenance disappears gradually are certain. The prime example of such linens is a picture the "Sheep bathhouse" of Nikolay Bruni. This image primitively did not get ritual religious value. The image of nimbus disappears in the figure of Jesus Christ. By volume interpretation of clothing of figures, material invoice of objects, strikes. In a picture a spiritual contact is felt between Christ and relaxed, a moment is shown their.

Interesting interpretation of plot in the Russian religious painting is robot Jan Sionglinsky the "Sheep bathhouse".

Consideration of history of image of christian plot of "Healing relaxed at a sheep bathhouse" in West-European and Russian artistic traditions showed that unlike sacral works, a clear iconography canon is absent in the considered pictures. In the image of Jesus Christ a nimbus and other signs of his Divinity, figure disappear given by volume of, architectural reasons and natural landscapes are shown with the elements of naturalism. Substantially general lines in the image of theme of "Healing relaxed" it is difficult to find on the example of works of the West-European and Russian artists. It is explained by that authors unreserved a church canon, in the work follow the personal perception of the world and understanding of the represented event. Therefore among the considered works there was not similar after composition or stylistic signs of images of this plot.

On the basis of the conducted study of art analysis in sex the features of interpretation of this plot were educed in history of fine art. On the example of the known West-European and Russian sights of painting their composition and artistic receptions are analysed, and also world view basis of the considered works is reflected .

Key words: christian story "Healing relaxed is considered at a sheep bathhouse", fine art, religious painting, composition, artistic technique.

УДК 787.1.071.2(477.8)"19/20"+78.03(=16)(4)

Кулиняк Михайло Андрійович,
здобувач

СЛОВ'ЯНСЬКА МУЗИКА У ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА КРИСИ

Стаття присвячена аналізу виконання видатним українським скрипалем Олегом Крисою творів слов'янських – російських, польських, чеських та українських – композиторів різних історичних епох. Простежується взаємодія авторського задуму та інтерпретаційної концепції, на основі чого проводяться деякі узагальнення виконавського стилю Олега Криси.

Ключові слова: *Олег Криса, слов'янський, скрипкова музика, інтерпретація, інструментальна мініатюра.*

Олег Криса належить до тих "скрипалів світу", що, вирісши на певному традиційному ґрунті, зуміли синтезувати питомі вроджені здобутки з численними іншими знаками культури. Львів – Москва – Київ – США, а поміж тим – сотні міст, які довелось відвідати з гастрольними поїздками, привнесли в світогляд скрипаля якісь свої неповторні обертони, виробили погляд на мистецьку спадщину і сьогодення, який характеризується універсальністю і розумінням неповторності кожного виконаного ним артефакту. В тому плані Олег Криса дивує різнобічністю художніх інтересів, відсутністю обмежень у стильових пріоритетах – як часто зізнається він сам, його захоплює той твір, який він в даний момент виконує. Разом з тим він позиціонує себе в ряду тих музикантів, яким довелось стати

© Кулиняк М. А., 2013

репрезентантом національної культури в світі. Проте публікацій, йому присвячених, надто мало, особливо з докладним аналізом його творчості. Більшість матеріалів (Р. Юсипей, Т. Козирєва, І. Лютий, Т. Поліщук, Я. Горак, Л. Мельник, Л. Кияновська та ін.) концентруються на інтерв'ю з видатним митцем і в тому руслі визначають його художні пріоритети. В тому сенсі видається вельми актуальним з'ясувати особливості виконавського прочитання Олегом Крисою творів різних національних шкіл і епох, що і визначає мету поданої статті.

В концертному доробку видатного скрипаля, який був записаний на компакт-дисках, особливе місце займають твори слов'янських композиторів. Видається вельми цікавим простежити його підхід до різних національних шкіл, проте об'єднаних певною спільною культурною традицією – слов'янською. Його варто розпочати з аналізу інтерпретації українських, чеських, польських артефактів різних епох і естетико-стильових спрямувань, об'єднаних промовистою назвою "Дух Сходу Європи" (The Spirit of Eastern Europ, 2010). Він включає цикли чеського композитора Йозефа Сука (1874–1935), представника польської школи Кароля Шимановського (1882–1937) та українського митця Євгена Станковича (нар. 1942), а також п'єси знаменитого польського скрипаля-віртуоза Генріха Венявського (1835–1880). Слов'янське походження всіх митців дозволяє помітити не лише дещо спільне в самій слов'янській інтерпретації музики, але й відзначити спорідненість задумів авторів різних країн та епох до світогляду й ментальних засад виконавця.

Йозеф Сук. Чотири п'єси ор. 17. Чеський композитор, учень Антоніна Дворжака, був концертуючим скрипалем, багато років грав другу скрипку у славетному Чеському квартеті. Тому відчуття інструменту у нього тонке і професійне, не лише як у творця, але й не менш виразно представлене виконавське чуття. Подані п'єси були написані в 1900 році, символічно знаменуючи перехід до нового століття [1, 167]. Постромантичні ностальгійні нотки цього сецесійного, модерного твору, що підхоплює національні традиції інструментального доробку його вчителя Дворжака, вказують на переважаючу ліричну природу індивідуального композиторського стилю Йозефа Сука.

Quasi Ballata. Перша п'єса незважаючи на апелювання до романтичного жанру, позначеного драматизмом і містичним напруженням інтонаційних подій, в першому експозиційному розділі форми вирішується м'яко і споглядально, в дусі ностальгії за чуттєвою красою романтичних рефлексій, а разом з тим – з певними імпресіоністичними колористичними відтінками. Цю витонченість споглядання передусім наголошують виконавці.

Другий розділ представляє собою вже справжню "баладну" манеру – піднесену, сповнену контрастами, раптовими кульмінаціями, підйомами і спадами. Тут композитор наближається до оркестрової манери свого вчителя Дворжака, найбільш помітної у симфонічних поемах: казково-містичні образи "Водяника" чи "Русалки" проступають у скрипковій п'єсі з концентрованістю, притаманною творчості зламу XIX–XX століть. Натомість в репризі все повертається наче на круги своя, лише у завершенні у партії фортепіано відчувається зачаєна тривожність, більша схвильованість. Криса вражає тут винятково шляхетним, майже ірреальним, ілюзорним звуком, так відмінним від більшості його романтичних інтерпретацій. Подібна звукова колористика доволі часто зустрічається у виконанні скрипалем творів доби "Fin de siècle", чи то ближчих до російського модерну, чи до французького імпресіонізму. В тій же тематичній програмі "Дух Східної Європи" ще раз подібні колористичні "мерехтіння" звертають на себе увагу у виконанні "Міфів" К. Шимановського.

І вже в наступній п'єсі Appasionato – відповідно до її контрастного образу у порівнянні з попередньою п'єсою – скрипаль суттєво змінює наповненість звучання, додає йому об'єму, реального, матеріальної субстанції. Так само змінюється штрихова палітра, більше уваги приділяється акцентам, гострому, наголошеному завершенню фраз. За контрастом, обернено пропорційним до першої п'єси, середня частина тричастинної форми відрізняється ліричною безпосередністю висловлювання, трепетністю, відкритістю чуттєвого тону. Романтичність переживань втілюється виконавцями з надзвичайним теплом, щирістю, радісним здивуванням. Репризний розділ виявляється підсумовуючим передусім у манері виконання. Криса завжди пам'ятає і втілює "другий закон діалектики", розвиток по спіралі – у драматургійній побудові кожного твору: все, що відбулось раніше, не минає безслідно, а забарвлює наступні епізоди в особливий тон. Тому апасіонато в даній п'єсі виявляється у репризі більш чутливим і спрямованим до відкритості чуттєвого вислову, аніж у експозиції.

Un poco triste. Хоча програма передбачає "сумовитий" відтінок, проте музиканти не інтерпретують його як сентиментальний, а намагаються вкласти в межі "шляхетних переживань", не дозволяючи собі емоційних надмірностей. Ця вишуканість, стриманість справляє сильніше емоційне враження, аніж якби скрипаль "розгорнувся на повну". Прихованість сентиментального чуття, почасти "провокованого" автором, надає художньому образу доволі традиційного твору значно більшої глибини і диференційованості відчуттів.

Врешті фінальна Burleske, задумана Суком, як блискуче віртуозне завершення циклу, своєрідне перпетуум мобіле, інтерпретується Крисою-Чекіною наближено до бурлескно-карнавальних образів. Вони притаманні новому стилю, наприклад, Прокоф'єву – Шостаковичу – Стравинському. В інтерпретації Криси не відчувається вже романтичної брилянтової віртуозності, притаманної виконавцям XIX століття, а швидше виникають алюзії до тих химерно-фантастичних, пряних звучань, якими передають комічно-сатиричні образи представники модерної російської школи.

Отже, Криса трактує цикл Йожефа Сука водночас і відповідно до його власного задуму, практики ансамблевого скрипаля, наголошуючи постромантичні акценти, але й переносячи образну систему в сучасний духовний вимір, трансформуючи суттєві деталі художнього змісту не лише відповідно до свого мистецького "его", але й шукаючи оптимальний модус представлення слухачам глобалізованого інформаційного простору.

Кароль Шимановський. Три міфи ор. 30. Три поеми для скрипки й фортепіано були написані композитором в розрахунку на творчу індивідуальність славетного польського скрипаля Павла Коханського і відобразили один з естетичних постулатів композитора: наблизити польську професійну музику до інших європейських шкіл, увійти в загальноєвропейський культурний простір, не втративши при тім своєї неповторності [2, 336–340]. Вибір міфологічних сюжетів, їх трактування, вказує на прагнення автора дати приклад польського імпресіонізму.

Фонтани Аретузи. Сам початок поеми виразно імпресіоністичний, зокрема колористичне наслідування дзюркотіння води нагадує "водні" опуси К. Дебюссі та М. Равеля. Для інтерпретації цієї колористичної гами скрипаль і піаністка знаходять тонкий, прозорий, майже ірреальний звук, що міниться різними барвами. Якщо в скрипковій мелодії зіставляються різні якісні характеристики звуку, важливе місце займають флажолети, піцікатні "спалахи", засурдинені епізоди, то у фортепіанній партії Тетяна Чекіна демонструє виняткову субтильність пастельних барв і досягає відчуття простору, що коливається у безперервному русі води. Олег Криса знаходить для цієї п'єси унікальні звукові барви, які можна порівняти то з приглушеними півтінями "Руанського собору ввечорі" К. Моне, то з пейзажами О. Ренуара з їх плавними переходами від блакитних до лілових відтінків. Так і Олег Криса розкриває тут просторово об'ємний, тремтливий образ фонтанів, що водночас несуть в собі філософський підтекст плинності життя завдяки ліричній експресії і деяким ноткам ностальгії, привнесених у виконання скрипалем.

Друга поема Нарцис так само сповнена імпресіоністичного барвистого звукопису і витончених переливів тембральних відтінків. Проте тут присутній ще й глибший підтекст, який дозволяє поза повною насолодою рефлексії вічної краси природи розгадати і вічний сенс міфологічних повчань грецької давнини. Так і в другій поемі Шимановського, образ Нарциса, що став синонімом самозакоханості і приреченості, яка судиться кожному, хто не здатний подолати пута егоцентричності, передається в інтонаційній формі, а Олег Криса з притаманною йому глибиною й інтелектуалізмом втілює задум композитора: початковий колористично застиглий образ – наче втілення дзеркальної гладі того струмка, в якому милується своїм відображенням Нарцис. Криса додає до цього картинного образу тонкі коливання "хвиль", неначе вода злегка змінює відображення прекрасного юнака від подуву вітру. Натомість подальший експресивний монолог – скарга Нарциса, який може милуватись собою лише в ілюзорному відображенні – розкривається виконавцем драматично

Фінал Дріади і Пан триптиху Шимановського в драматургії цілості має кілька функцій. По-перше, він перекидає арку до початкових "Фонтанів Аретузи", по-друге, синтезує символічну картину безперервного плину (Води? Життя? Часу?) з експресією другої поеми "Нарциса", по-третє, в результаті цього синтезу і привнесення міфологічного сюжету, що наближається до "Післяполуденного відпочинку фавна" К. Дебюссі і за темою, і почасти за імпресіоністичним трактуванням колориту інструментальних тембрів, просторовості фактури і гармонічних барв, досягається нова образно-емоційна якість – єдність рефлексії і руху, граціозності Дріад і стихійності Пана.

Ця поема вимагає від виконавця не лише досконалої технічної підготовки, але справжнього глибокого проникнення в "дух епохи", саме тієї la belle epoque, до якої апелювали і французькі імпресіоністи, і не без їх впливу – один з найелегантніших польських композиторів Кароль Шимановський. Цю елегантність, вишуканість, бездоганну "європейськість" цілковито присвоїв собі скрипаль, більше того, зумів додати до неї типово української ліричної рефлексивності, навіть легкого – дуже тактовного і витонченого – відтінку "сентименту". Взагалі у інтерпретації триптиху "Міфів" Олег Криса вирізняється з-посеред інших виконавців цього шедевру, на нашу думку, дещо більшою безпосередністю, наче "ностальгією за романтизмом".

Генрик Венявський Adagio elegiaque op.5. Твори Венявського в сучасному мистецькому просторі виконувати доволі складно, оскільки завжди виникає небезпека впасти в салонність і поверхо-

вість "брильянтової" віртуозності, якою свого часу зачаровував публіку сам скрипаль-композитор [3, 86–87]. Але зараз мистецькі пріоритети рішуче заперечують такий підхід, тому для них так нелегко знайти відповідний образно-емоційний модус, який би, не порушуючи задуму композитора і стилю його епохи, все ж відповідав би сучасним уявленням про ліричний монолог, переваги віртуозної техніки і блискучу манеру. Саме такого результату досягає Олег Криса у виконанні менш популярного твору славетного польського композитора-скрипаля. Він вносить у його сучасне прочитання шляхетну стриманість, майже уникає темпових коливань, надто різких динамічних зіставлень, які могли б асоціюватись із перебільшеною сентиментальністю, натомість підкреслює щирість, глибину, піднесеність почуттів. Основний виразовий акцент скрипаль кладе на епізоди на piano, у цій звучащій тиші досягаючи чистоти і справжньості переживань. Такого типу твори стають для багатьох скрипалів пробним каменем на добрий художній смак і справжній талант – не зовнішній, а внутрішній, професійність та інтелект. Олег Криса в Adagio elegiaque витримує його бездоганно.

Пісня без слів і Rondo elegant op. 9. Вищенаведені спостереження відносяться і до наступного мікроциклу. Лише у Пісні без слів, у порівнянні з попереднім твором, скрипаль вносить щемливу, типово "шопенівську" ноту, захоплюючи промовистим розгортанням мелодичної лінії широкого дихання, сповненої світлотінню гармонічних переливів. І жодного разу він не дозволяє собі в Пісні зайвих "охів і зітхань", хоча іноді музика на це і провокує.

У Rondo elegant скрипаль концентрується передусім на сутності програмного окреслення "елегантного". Виконання дійсно бездоганно елегантне, стримане і ледь відсторонене, виконавці уникають будь-якого зайвого штриха чи акценту, що міг би порушити цілісний візерунок віртуозно-танцювальної п’єси. Незначні відхилення rubato настільки виправдані природою самого твору, що мимоволі згадуються слова Ігнація Падеревського про значення вільного ритмічного коливання у творчості Ф. Шопена "З... аритмії походить, очевидно, приписувана нам несталість і брак витримки: в ній належить шукати джерела нашої, на жаль, сталої нездатності до організованої спільної діяльності. В цій аритмії закладений і нещасний трагізм нашої історії… В тій музиці, яка охоче уникає методичної дисципліни, організованості ритму, що не зносить метроному, як ненависного уряду, в тій музиці відчувається, що народ наш… Польща живе, відчуває, діє "in tempo rubato"" [4, 11]. Скрипаль демонструє прекрасне відчуття національної польської природи музичного виразу, вибудовуючи узагальнений образ польського танцю як сутності національної ментальності. Водночас музикант створює слушний для сучасного сприйняття відсторонений погляд на цю музику, як на справи давно минулих днів, чим винахідливо перекидає арку від історії до сучасності.

Куявяк – Сувенір з Польщі op. 3. В цьому польському танці Криса навпаки яскравіше і відвертіше передає природу польського танцювального фольклору – з гордовитим "виступанням вперед", підстрибуванням, синкопованими порушеннями сильної долі, відповідно і з рішучішими протиставленнями динамічних відтінків, ширшою амплітудою темпових відхилень, наче говорячи своїм виконанням: "це музика не європеїзованих шляхетських дворів, а з села – глибинки куявського краю" – звідси й більша розкутість, картинність, повнокровність як скрипкового, так і фортепіанного звучання.

Легенда op. 17. Славетна Легенда належить до тих позицій скрипкового репертуару, які "обіграні" сотнями і тисячами виконавців різного рівня – від світової слави майстрів до учнів училищ – і тому видається, що сказати в ній своє вагоме слово надто важко. Але музикант такого рівня як Олег Криса зумів і в цій хрестоматійній п’єсі привернути увагу деякими інноваційними образно-емоційними відтінками. Насамперед він очистив її від звичної надмірної сентиментальності, надав шляхетної простоти, виконуючи лірично-сповідальну мелодію випуклим, рельєфним і водночас чистим "моцартівським" звуком. Особливо це відчуття посилюється в серединному мажорному епізоді, який стає тим одкровенням, до якого і спрямований розвиток п’єси.

Для виконання Легенди Олегом Крисою притаманна та простота і природність найвищої проби, про яку можна сказати відомим афоризмом: "шедевр – це не те, до чого немає що додати, а те, від чого немає що відняти". Жанрове позначення, породжене романтичною естетикою – Легенда, розкривається як витончене поєднання ідеального – реального, далекий спогад про минулі надії і розчарування, аніж їх реальне пережиття. Особливо вражає завершення п’єси, в якому скрипкова мелодія поступово затихає, немовби зникає вдалині, в тій небесній точці, де перетинаються час і простір.

Скерцо – Тарантела op. 16. На противагу до глибокої рефлексивної лірики Легенди, Олег Криса і тут проявляє одну з найважливіших рис своєї індивідуальної манери – досягнення гармонійної рівноваги, шляхетності виразу, відсутності будь-яких віртуозних надмірностей. Тому ця віртуозна дрібничка набуває в інтерпретації славетного скрипаля тієї граціозної легкості і дотепності, яка приваблює пропорційністю форм і невимушеною грайливістю – як янголики-путті на картинах Рафаеля. Можливо, в ній дещо бракує тієї стихійності, яка зазвичай асоціюється з темпераментним південно-

італійським танцем, тарантела у представленні Криси сприймається як аристократично-рафінована – але ж і Венявський не був носієм автентичної італійської традиції, а сприйняв її через загальноєвропейську романтичну призму свого часу.

В цілому "дух європейського Сходу" сприймається і трансформується Олегом Крисою не лише як співзвучний будь-якій іншій європейській національній культурі – чи то французькій, чи німецькій, чи італійській, але й водночас позначений рисами неповторної духовної традиції, в якій, за нашим спостереженням, основне місце посідає витонченість, органічність ліричної рефлексії, схильність до безпосереднього, відвертого виразу почуттів – але не в тому надекспресивному варіанті, в якому це помітно, наприклад, в культурах європейського Півдня, а у відтінках делікатності, співчутливості, сповненої тонких відтінків і градацій палітрі переживань. Особливого акценту додають фольклорні алюзії, присутні як у чеських (Й. Сук), так і в польських (особливо – Г. Венявський) та українських (Є. Станкович) творах.

Продовжує цю слов'янську лінію компакт-диск з промовистою назвою "З Росії з любов'ю". Він представляє панораму скрипкових опусів російських композиторів за майже півторастолітній період – від директора Придворної півчої капели в Петербурзі, автора російського гімну "Боже, царя храни" Олексія Львова (1798–1870) (на диску він помилково названий Олександром, – М. К.), до сучасного композитора Родіона Щедріна (нар. 1932), і настільки ж розмаїтих за жанрами: як оригінальних, так і перекладів і транскрипцій. Поруч з оригінальними хрестоматійними зразками музики Петра Чайковського на диску зустрічаються ряд вельми вдалих і нерідко дотепних транскрипцій, наприклад, з балетів Сергія Прокоф'єва, Рейнгольда Глієра чи Ігоря Стравинського, або й опуси таких маловідомих авторів минулого і сучасності, як Ніколай Афанасьєв (1820–1898) чи Міхаїл Зів (кінокомпозитор, 1921–1994). Вони дібрані з великим смаком і в цілості вибудовують надзвичайно гармонійну і багатоманітну панораму російської національної культури, сприйняту і трансформовану у власному світогляді сучасним скрипалем.

Розпочинає диск п'єса суто салонного характеру – Сповідь Ніколая Афанасьєва – що вводить в атмосферу російського домашнього музикування, створює елегійний настрій "дворянських гнізд", в музичному репертуарі яких переважали сентиментально-чутливі п'єси. Незважаючи на природу твору, Криса залишається вірним собі та жодного разу не впадає в сентиментальний тон, зберігаючи шляхетну дистанційованість і стриманість тону музичної оповіді. Ця салонна "дрібничка" дозволяє помітити характерну особливість виконавського стилю скрипаля – незалежно від рівня образно-емоційної глибини авторського задуму твору, у інтерпретації виявити істинно художні "обертони змісту" і зуміти їх якомога виграшніше представити.

Подібне ж спостереження торкається і Капрічіо № 9 Олексія Львова. Будучи передусім хоровим духовним композитором, Олексій Львов принагідно звертався до скрипкової музики. В жанрі капрису, що здобув найбільшої популярності завдяки шедеврам Ніколо Паганіні, він не стільки наслідує геніального італійського маестро, скільки сягає до етимологічної сутності "капрису" – легкої, невимушеної п'єси-розваги, призначеної для любительської аудиторії. За формою каприс являє собою тему з фактурними варіаціями, тема походить з семантичного кола російського сентиментального романсу, варіаційний розвиток орнаментально оплітає її. Проте Криса в цій невибагливій п'єсі зумів підкреслити граціозність, вишукану орнаментику варіаційного проведення теми, а в останніх варіаціях ще й "блиснути" віртуозною технікою.

За часом виникнення п'єса Олександра Гречанінова "Скарги" значно пізніша за попередні – вона сягає перелому XIX–XX століть. Але за змістом п'єса виявляється безпосередньою продовжувачкою тієї ж сентиментально-салонної традиції, тільки вбраною у сучасніші гармонічні і фактурні шати. Вплив стилістики П. Чайковського тут очевидний, переосмислений в більш ефектно-концертному ключі. Це прекрасно розуміють музиканти, створюючи інтерпретаційний образ м'якої тьмяної пасторалі, з відтінком ностальгійності за образами тих "дворянських гнізд", контури яких ледь помітні вдалині.

На відміну від м'яких тьмяних барв попередніх п'єс Серенада ор. 30 Антона Аренського відрізняється прямолінійнішою звуконаслідувальністю, яку ефектно підкреслюють виконавці, акцентуючи "гітарні перебори" як у фортепіано, так і в скрипковій партії. Любовна пісня у інтерпретації Олега Криси звучить виклично, експресивно, але… доволі стримано, наче вдалині, у мріях. Цим він опосередковує надто безпосередню чутливість Серенади Аренського, що з позиції сучасного сприйняття могла би видатись надмірною, надає їй умовного, ігрового відтінку, прийнятного для сьогоднішнього слухача.

Віртуозний динамічний образ перпетуум мобіле скрипкової мініатюри Скерцо ор. 30 Аренського вносить у лірично-рефлексивну сферу програми російської мініатюри яскравий контраст, захоплює ювелірною репетиційною технікою. Середній епізод перекидає арку до чутливого поля російського

музичного салону, в якому музика А. Аренського наприкінці XIX століття займала вагоме місце. Але головну родзинку п'єси складають віртуозні крайні розділи – свого роду переспіви "Польоту джмеля" М. Римського-Корсакова.

Невипадково й наступна п'єса – славетна Мелодія ор. 42 № 3 Петра Чайковського – вступає майже attaca, як підготована попередніми хвилями наростання перша лірична кульмінація сукупного музичного образу російської салонно-сентиментальної скрипкової мініатюри. Виконання дуетом Криса – Чекіна хрестоматійно відомого твору вирізняється серед багатьох відомих виконань (зокрема Галини Баріновї) стриманістю, шляхетністю, відсутністю гострих сплесків емоцій, що прямують до вершин, а навпаки, приваблює постійним перебуванням у сфері mezzo-forte, задумливістю, перевагою внутрішнього заглибленого переживання над зовнішньою експресією.

Навпаки, у Скерцо ор. 42 № 2 музиканти проявляють незвичну для більшості виконань цього твору "трансформацію підтексту", надаючи цьому творові несподіваної таємничості, загрозливості, спорідненості з фантастично-темними образами царства Ротбара і чорних лебедів. Середня частина в їх трактуванні звучить експресивно, незвично для переважаючої манери інтерпретації скрипаля, як постійне стремління до нездійсненного ідеалу. Важко відповісти на запитання, чи свідомо, знаючи про те, що це Скерцо, як і весь цикл "Спогади про дорогі околиці" ("Воспоминания о дорогом месте", 1878) написано практично в один час з оперою "Євгеній Онєгін" (1877–78) і невдовзі після "Лебединого озера" (1876) [5, 185–188], чи на інтуїтивному рівні, дует Криса – Чекіна осягнули емоційну перекличку з образною сферою Ротбарової зловісної фантастики і щемливою лірикою Ленського.

Настільки ж розмаїто за асоціативним і емоційним рядом виконує український дует і першу частину вказаного циклу, Роздум ор. 42 № 1, за власною логікою побудови програми помінявши місцями крайні частини (Мелодію і Роздум). Видається, що причиною такого розташування п'єс циклу стала концепція програми, в якій Роздум з його прихованою танцювальною пульсацією становить більш органічний перехід до наступного Вальсу-скерцо, ніж експресивна Мелодія. В самому виконанні, особливо в скрипковій партії, тридольна вальсова формула набуває яскравої драматично-театральної образності, ще раз перекидаючи арку до вальсової драматичної лірики "Євгенія Онєгіна". Безпосереднє зіставлення двох змістовних версій вальсовості – лірико-драматичної, пов'язаної з багатою гамою переживань, і скерцозної – надає панорамі скрипкових російських творів виразної емоційно-образної світлотіні, а водночас становить переломний кульмінаційний момент – перехід від "дворянської" музики XIX століття до російського модерну XX. Схвильована промовиста мелодія "Роздуму", особливо в репризі п'єси, сприймається як наступна емоційна вершина всієї програми. І тут Криса чи не вперше у виконанні всієї програми дозволяє собі виразити сильні і відкриті емоції, не маючи остороги перед тим, щоби виявитись поверховим і сентиментальним. Адже він передає не удавані, а справжні глибокі пристрасті, які неможливо представляти стримано чи дистанційовано – вони вимагають такого повнокровного, щемливого, безпосереднього в своїй експресивності виразу.

Вальс-скерцо ор. 34. Після драматичної поеми "Роздуму" Вальс-скерцо звучить особливо легко, невимушено і елегантно, немов від драми ліричного героя слухач переміщається у світський салон, де не прийнято і непотрібно відверто виражати свої почуття. Тут скрипаль знаходить ідеально вірний тон: блискучий, ледь мерехтливий, але умисно позбавлений тієї натхненної експресії, яка позначала "Роздум". Навіть середній повільний епізод, попри те, що він теж позначений ліричними обертонами, спонукає скрипаля показати зовсім іншу природу лірики – ефектно-зовнішню, прийняту "в товаристві", але не надто глибоку. Лише на мить – перед репризою, в невеликій каденції скрипки немовби зблисне безпосередній вираз чуття, але лише для того, щоби негайно розсипатись у іскрах блискучих віртуозних пасажів. Власне цей перехід "не пропускає" Криса, концентруючи на ньому увагу, як на одному з істинних художніх моментів блискучої п'єси. Але й завершення блискучої концертної п'єси дає змогу скрипалеві вповні показати віртуозні можливості – Олег Криса виконує репризу з надзвичайною легкістю, вправністю і свободою.

Романс Сергія Рахманінова за стилем апелює до його камерно-вокальної творчості, в якій дуже важливе місце займає драматична декламаційна просодичність мелодичної лінії [6]. На цьому акцентують музиканти: партія фортепіано творить ледь чутний схвильований фон, потрапляючи в тон експресивній музичній розповіді скрипки. Особливу увагу привертає рельєфна декламаційність скрипкового тону, що "співає", "жаліється", "благає", виражає масу тонких відтінків живої людської мови. Тут, як і в "Роздумі" Чайковського, лише вже з іншими внутрішніми установками, скрипаль не вагається бути розкутим, відвертим, вибудовуючи розлогий монолог ліричного героя.

Сергій Прокоф'єв. "Маски" з балету "Ромео і Джульєтта" (переклад Д. Грейнса). Після царства особистих емоцій тим яскравіше відчувається карнавальність, гротесковість іншого світу – прокоф'євського, сповненого іронічністю, парадоксальністю світовідчуття. І знову доводиться дивуватись, наскільки новий

тон знаходять для виконання цієї п'єси музиканти. Фортепіано набуває "молоточкового" звучання, а у скрипки акцентуються жорсткуваті, умисне загострені "підстрибування", "кривляння" – театральність, танцювальна зображальність загальної інтерпретаційної концепції не викликає сумнівів.

Натомість Вальс з балету "Попелюшка" у перекладі для скрипки і фортепіано Михайла Фіхтенгольца повертає слухача знову до лірики, але вже зовсім іншої за своєю природою: прокоф'євської лірики, такої тендітної, ілюзорної, яка може існувати лише в казці чи в мріях. Невипадково і жорсткіші "дисонантні" епізоди наголошуються Крисою з умисною гостротою і напористістю. Світ XX століття не дає можливості зануритись у ліричну стихію, він надто жорстокий для цього, і подібне відчуття залишається від інтерпретації Олега Криси, який знаходить виразні грані переходу від політних ліричних епізодів героїні – до жорсткості і холодності оточуючого її світу. В цій п'єсі зіставляються кілька "тембральних модусів": ілюзорно невагомий легкий прозорий звук ліричного портрету героїні; жорсткий ударний тон епізодів протистояння, короткий момент відвертого експресивного висловлювання.

Популярний Романс з балету "Червоний мак" Рейнгольда Глієра трактується дуетом ніжно, трепетно, а водночас з достатньою мірою експресії, емоційних підйомів і спадів, притаманних цьому яскравому постромантичному творові. Тут виконавцям можна відверто "побути самими собою", настільки комфортно і вільно вони почуваються у шляхетній звуковій стихії. Недаремно з приводу іншого твору Р. Глієра сам скрипаль в одному з інтерв'ю висловився так: "Серед творів, які я вважаю абсолютно незаслужено забутими, буде Концертне алегро Глієра. Він його не закінчив, а завершив справу його учень – Лятошинський. Я чудом дістав старий запис, прослухав його і буквально дійшов до безтями – за красою, композиторською майстерністю його можна поставити в ряд колосальних здобутків скрипкової літератури" [7].

Переклад фортепіанних прелюдій Д. Шостаковича (Три прелюдії ор. 34 (№№ 8, 17, 5)) Дмитра Циганова відзначається бездоганним відчуттям індивідуального стилю оркестрового та камерно-інструментального письма композитора. Три мініатюри підкреслюють ті прикмети образного змісту, які найбільше імпонують Олегові Крисі, відповідають його манері: багатозначність граціозності – гротесковості – танцювальності – таємничості, не позбавленої деякої загрозливості. Цю багатозначність музиканти втілюють через особливу манеру фразування – з деяким відтягуванням, неначе наприкінці кожної фрази ставиться не крапка, а багатокрапка чи знак запитання. Лише остання третя прелюдія демонструє інше співвідношення ролей: у скрипковій партії ллється неперервний звуковий потік (Криса надає йому певної "непоступливості"), багатозначність, недомовленість дістається фортепіанній партії, яка не в силах побороти звукову навалу. Символічність, наповненість образів мініатюр, що разом звучать заледве кілька хвилин, вимагає від виконавців точності й афористичності прочитання, що в повній мірі демонструє український дует.

Михаїл Зів. Ноктюрн з балету "Перше кохання". Цей не надто відомий, але дуже ефектний фрагмент з балету популярного радянського кінокомпозитора, витриманий у типово "прокоф'євській" манері ліричного висловлювання, стає для дуету Криса – Чекіна приводом ще раз продемонструвати чудовий м'який, теплий наповнений звук.

Переклад одного з найпопулярніших фортепіанних творів відомого російського композитора Гуморески Родіона Щедріна акцентує передусім гротесково-сатиричні "лубочні" елементи російської міської культури, в чому Родіон Щедрін виступає достойним спадкоємцем великої національної традиції, втіленої у всіх можливих жанрах – від Глінки і Римського-Корсакова до Прокоф'єва і Шостаковича і до Стравинського, до тих творів, які скрипаль вибрав у продовження гротескової лінії цього компакт-диску. І у виконанні цієї п'єси Олег Криса знаходить надзвичайно цікаві звукові ефекти – наслідування бренчання балалайки, розстроєного вуличного ансамблю, та інші натуралістичні тембральні звукозображення. Фортепіано ж виступає постійним ударним динамічним пульсом, нагадуючи про невмолимий плин часу.

Той же гротесково-лубочний тон, який зазначається у виконанні Гуморески Щедріна, витримується і в Російській пісні з опери "Мавра" Ігоря Стравинського (Переклад Семюеля Душкіна) – але він м'якший, більш сентиментальний, немовби перекидає арку до "жорстоких романсів" пушкінської доби, літературного джерела опери, а водночас до перших номерів програми, поданої на компакт-диску. Тому й "жалісливі" інтонації скрипки в мелодії крайніх частин в жодному з проведень не набувають перебільшеної карикатурності, а навпаки, всіляко згладжуються,.

І. Стравинський. Російський танець з балету "Петрушка". Переклад Семюеля Душкіна. Завершення російської програми вибрано скрипалем невипадково – в ньому відчувається стихійний дух російської балаганної культури, який немовби відслонює завісу після всіх зітхань і реверансів, після недомовленостей, гротескових і карнавальних масок – тут природа масового гуляння, натуральність прояву почуттів, невибагливі забави опиняються на поверхні. І сама тембральна природа виконання

танцю О. Крисою відрізняється повнокровною стихійністю, навіть деякою афектованістю, загалом непритаманною йому, проте в даному випадку якнайбільш доречною, ще й підкресленою "ударністю" фортепіанних остинато.

В цілому ж слов'янський макроцикл представив широку панораму духовної традиції, і в її власних питомих фольклорних коренях, і в точках перетину, спільних з європейськими романтичними й салонними тенденціями. Не можна оминути багатої й диференційованої тембральної гами, яку Олег Криса продумано добирає до кожного твору. Якщо у великих полотнах ця багатоманітність не настільки кидається в очі, то в мініатюрах, які калейдоскопічно змінюють одна одну, відчувається надзвичайно яскраво.

Використані джерела:

1. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века: пути развития; тенденции / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1980. – 212 с. – С. 167.

2. Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века : лекц. курс для студентов оркестр. фак. муз. вузов / Г. Г. Фельдгун ; Учеб.-метод. об-ние высш. проф. образования в обл. муз. искусства. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2006. – 500 с. – С. 336–340

3. Suchowiejko Renata. Henryk Wieniawski: kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku / Renata Suchowiejko. – Poznań : Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, 2005. – 298 s. – S. 86–87.

4. Paderewski Ignacy. O Szopenie: mowa, wygłoszona na obchodzie szopenowskim w Filharmonii Lwowskiej dnia 23 października 1910 roku / Ignacy Paderewski. – Lwów : Towarzystwo wydawnicze, 1911. – 21 s. – S. 11

5. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с. – С. 185–188.

6. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов : монография / В. Н. Брянцева. – М. : Советский композитор, 1976. – 680 с.

7. За тиждень маю відбути гастролі в кількох різних країнах [Інтерв'ю Олега Криси Олесі Найдюк] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_za-tizhden-mayu-vidbuti-gastroli-v-kilkoh-riznih-krajinah/202957

Кулиняк Михаил Андреевич, соискатель

Славянская музыка в исполнительском творчестве Олега Крысы

Статья посвящена анализу исполнения выдающимся украинским скрипачом Олегом Крысой произведений славянских – российских, польских, чешских и украинских – композиторов разных исторических эпох. Прослеживается взаимодействие авторского замысла и интерпретационной концепции, на основе чего проводятся некоторые обобщения исполнительского стиля Олега Крысы.

Ключевые слова: Олег Крыса, славянский, скрипичная музыка, интерпретация, инструментальная миниатюра.

Mykhaylo Kulynyak, Applicant for a degree

Slavic Music in Performing Creation of Oleh Krysa

Oleh Krysa belongs to those "violinists of the world", that growing on certain traditional soil, managed to synthesize specific innate achievements with numerous other signs of culture. L'viv – Moscow – Kyiv – USA, and between that − hundreds of cities, that he visited with tour journeys, introduced in his world view some of the unique overtones, produced a look to the artistic inheritance and present time, that is characterized by universality and understanding of uniqueness of every artifact executed by him. From this point of view Oleh Krysa surprises scaleneness of his artistic interests, by absence of limitations in his stylish priorities − as he often confesses, he is taken by that work, what he executes presently. At the same time, he positions itself in the row of those musicians that have become representative of national culture in the world. However there are not enough publications devoted to him especially with more detailed analysis of his work. Most materials (R. Yusypey, T. Kozyreva, I. Lyutyy, T. Polischyk, Y. Horak, L. Melnyk, L. Kyyanovska etc.) are concentrated on an interview with a prominent artist and in this context they determine his artistic priorities. In that sense it seems very actual to find out the features of Oleh Krysa's performing reading in works of different national schools and epochs, that determines the aim of the given article.

In concerto work of the prominent violinist that was written on compact disks the special place is occupied by works of the Slavic composers. It seems very interesting to trace his approach to different national schools which, however, are united by certain general cultural tradition − Slavic. It must begin with an analysis of interpretations of the Ukrainian, Czech, Polish artefacts of different epochs and aesthetic and stylish directions incorporated by the eloquent name "The Spirit of Eastern Europe", 2010). It includes the cycles of the Czech composer Josef Suk (1874–1935), representative of Polish school Karol Szymanowski (1882–1937) and Ukrainian artist Yevhen Stankovych (1942) and also pieces of the famous Polish violinist-virtuoso Henryk Wieniawski (1835–1880). The Slavic origin of all artists allows to notice not only some common in Slavic interpretation of music but also to mark the cognation of intentions of authors of different countries and epochs to the world view and mental principles of performer.

On the whole, the spirit of "European East" is perceived and transformed by Oleh Krysa not only as consonant to any other of European national culture − whether that French, or German, or Italian, but also at the same time it is marked by the lines of unique spiritual tradition in that, after our supervision, a basic place occupies refinement, organic

of lyric reflection, propensity to direct, frank expression of feelings − but not in that superexpressive variant in that it is observed, for example, in the cultures of European South, but in the tints of delicacy, sympathy, full of fine distinctions and gradations in the palette of experiencing. The special accent is added by folklore allusions being both in Czech (J. Suk) and in Polish (especially − H. Wieniawski) and Ukrainian (Ye. Stankovych) works.

A compact disk continues this Slavic line with the eloquent name "From Russia with love". It presents the panorama of violin opuses of the Russian composers for almost 150 years − from the director of Court singing choir in Petersburg, the author of the Russian hymn "Goodness, save a tsar" Oleksij Lvov (1798−1870) (on a disk he by mistake is adopted by Oleksandr, − M. K.), to the modern composer Rodion Schedrin (1932), and so various after genres: both original and translations and transcriptions. Alongside with the original axiomatic standards of music by Petr Tchaikovsky there is a row of very felicitous and quite often witty transcriptions on a disk, for example, from ballets by Sergei Prokofiev, Reinhold Glière or Igor Stravinsky, or and opuses of not popular authors of the past and modernity, as Nikolay Afanasyev (1820−1898) or Mikhail Ziv (cinema composer, 1921−1994). They are selected with a large taste and in integrity form the extraordinarily harmonious and versatile panorama of Russian national culture, perceived and transformed in an own world view by a modern violinist.

On the whole the Slavic macrocycle presents the wide panorama of spiritual tradition, and in its own specific roots, in point of intersection, general with the European romantic and salon tendencies. It is impossible to skip a rich and differentiated timbre gamut that Oleh Krysa carefully selects to every work. If in large compositions these varieties not so strike the eyes, then in miniatures that kaleidoscopic change each other, it is felt extraordinarily brightly.

Key words: Oleh Krysa, Slavic, violin music, interpretation, instrumental miniatures.

УДК 761

Касьяненко Кароліна Михайлівна,
здобувач

КНИЖКА-ІГРАШКА ЯК ІНТЕГРАЦІЙНА МОДЕЛЬ

У статті досліджується книжка-іграшка як багатофункціональний інструмент активізації процесів сприйняття дитини; аналізуються елементи книжки-іграшки як інтеграційної моделі; розглядається вплив складових різних видів ігрової дитячої книжки на канали сприйняття дитини.

Ключові слова: *книжка-іграшка, інтеграційна модель, ігрова книжкова форма, продукт інтеграції.*

Проблеми естетичного виховання в сучасному педагогічному дискурсі привертають увагу багатьох учених. Зокрема, психологія сприйняття дитиною мистецтва розглядається у працях О. Гайдамаки, О. Калініченко, Г. Костюк, Н. Лейтес, В. Мухіної, С. Пальчевського; проблеми естетичного та інтелектуального розвитку дитини молодшого віку – у працях Е. Бєлкіної, С. Клепко, О. Куревіної, Л. Масол, Ю. Самаріна, М. Холодної, А. Хуторського, В. Юсова та ін. Дослідники підкреслюють, що мистецтво збагачує свідомість дитини прикладами високого гуманізму, формує стійку систему цінностей, породжує прагнення до творчої самореалізації.

Побіжні згадування про книжку-іграшку зустрічаються у присвячених дитячим виданням та проблемам читання роботах таких вітчизняних науковців, як Н. Загоруйко, О. Литвиненко, Н. Марченко, Е. Огар, О. Петренко. Дослідження типології сучасної дитячої книги, в тому числі аналіз різновидів книжок-іграшок проводили С. Антонова, С. Болховітінова, С. Водчиц, С. Карайченцева, А. Мільчин, Е. Огар, П. Таланчук, С. Ярема.

У останні роки в Україні активізувалися дослідження дитинства як соціокультурного феномену і пов'язаних із ним інформаційно-комунікативних технологій. Водночас, поза фокусом мистецтвознавчого пошуку поки перебуває дитяча книга, зокрема книжка-іграшка як витвір мистецтва, що є частиною предметного оточення дитини з перших днів її життя.

Мета статті – дослідити книжку-іграшку як інтеграційну модель, що міститься на перетині мистецтва і соціальної практики, та її вплив на формування світосприйняття дитини.

Інтеграція в ігровому дитячому книговиданні є результатом втілення фахівцями книги єдності об'єктивно існуючих зв'язків між: складовими книжки-іграшки, її матеріально-конструктивною основою, структурою мови та інформаційно-ігровою спрямованістю. Взаємозв'язок і взаємовплив окремих незалежних елементів книги та їх функцій, спроможність переходу їх у нову якість з новими завданнями і цілями утворюють інтеграційну модель книжки-іграшки.

Книжка-іграшка є матеріалізованим продуктом інтеграції мистецьких (література, дизайн, графіка) та виробничих (поліграфія, іграшкове виробництво, електроніка) процесів. У книжці-іграшці

© Касьяненко К. М., 2013

візуальна і вербальна інформація подана в ігровій, конструктивній формі у поєднанні з найпростішим апаратом. "Поєднання в єдине конкретних функцій тексту та утилітарних функцій книжкових конструкцій приводить до різних характеристик видимої (візуальної) форми книги" [4, 134].

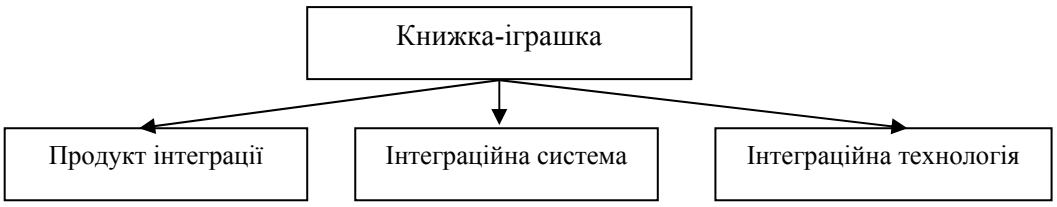


Рис. 1/ Інтеграційна модель книжки-іграшки

Отже, виконана з урахуванням матеріальних, конструктивних, технічних, художньо-композиційних та семантичних засобів, художньо-технічна форма книжки-іграшки є основою візуалізації логіко-структурних та образних особливостей літературного твору.

Як продукт інтеграції, книжка-іграшка є універсальною цілісністю з різноманітними зв'язками і залежностями між складовими матеріальної конструкції книги, які разом утворюють упорядковану систему стрижневих для ігрової книги компонентів, таких як: інформативність, семантичність, інтерактивність, естетичність. Вітчизняний класик мистецтва книги Б. Валуєнко ще в 70-х роках XX століття в роботі "Архітектура книги" особливу увагу приділяв книжкам для малюків, підкреслюючи, що сучасні форми, додаткові елементи і незвичні конструкції дитячих книжок надають їм "додаткової інформативності та естетичності" [1, 162].

Використання сучасних технічних засобів при виробництві книжки-іграшки розширює коло її семантичних функцій (освітніх, виховних, розважальних, пізнавальних, дидактичних, естетичних, практичних тощо), що перетворює книжку в освітню систему. Цілісність, гармонійність і символічність конструктивно-художньої форми книжки, її інформаційно-знакових структур утворюють таку художню модель, яка формує естетичні уявлення дитини, художнє мислення, смак до творчості і самореалізації.

А. Хуторської у роботі, присвяченій евристичному навчанню, пише про систему взаємопов'язаних категорій, понять, символів, явищ, проблем, що забезпечують кожного з учнів особистим результатом його пізнання [10]. Зрозуміло, що набування базової компетентності дитиною відбувається протягом усіх етапів навчання, "але в початковій ланці мистецької освіти закладаються основи всіх груп компетентностей – особистісні, загальнонавчальні, предметні та соціальні" [5, 45]. Тому книжку-іграшку можна вважати одним з необхідних елементів початкової мистецької освіти, який сприяє формуванню евристичного потенціалу дитини.

Жанрова тематика вітчизняних ігрових книжок розмаїта: це і художня, і розважально-пізнавальна, і навіть навчальна книга. Це відобразилось у назвах серій: "Світ казки" (Ранок), "Пиши-стирай" (Перо, Аргумент Принт), "Вчись, граючись!" (Манго), "Величезний світ" (Перо) та ін. Тематика книжок-іграшок охоплює найрізноманітніші відомості про оточуючий світ (людина, тварини, рослини, геометричні форми, кольори, техніка тощо), світ казкових героїв, а також вірші, загадки, приказки та прислів'я. Поєднання літературного матеріалу з оригінальною конструкцією книжки, художньо-графічним оформленням та дидактично-практичними завданнями й утворює цілісне інформаційно-ігрове видання як інтеграційну систему.

Серед розмаїття дитячих книжок, книжка-іграшка є яскравим прикладом інтеграції мистецтв: просторових (візуальні види), часових (література, музика) і синтетичних (акторська гра, комп'ютерна анімація, віртуальна реальність). Існуючи на перетині мистецьких і технічних засобів, класичні і новоутворені ігрові книгоформи запроваджують інтерактивну художню діяльність дитини в різноманітних формах (читання, декламування, слухання, театралізація, художня творчість, музиціювання).

У процесі вивчення ігрової книги відбувається: а) сприйняття дитиною мистецтва книги; б) отримання знань, закладених в інформаційно-знаковій структурі мови та матеріальній конструкції книги; в) реалізація отриманих знань (особиста творчість). Виховний потенціал книги реалізується лише у взаємодії цих процесів.

Важливу роль в ефективному засвоєнні і реалізації знань відіграють такі канали сприйняття, як: візуальний, аудіальний, чуттєвий і вербальний. Чуттєвий канал разом із візуальним у дітей до 6 років є чи не найважливішим. Той же чуттєвий канал разом з аудіальним є основним для дітей з ва-

дами зору. Книжки-іграшки (звукові, музичні, тактильні, із запахами тощо) мають дуже широкі можливості для використання даних інформаційних каналів.

Оскільки цільова аудиторія книжок-іграшок – це діти від народження до 6 років, можна стверджувати, що дане книжкове видання є своєрідною матеріалізацією принципів пропедевтики (др.-грец. προπαιδεύω – попередньо навчаю), яке в елементарній формі надає систематичний виклад наукових знань [8, 413]. Яскравою ілюстрацією цього принципу є книжки-картинки (найпростіший вид ігрових книжок) для малюків. Автор першого в історії ілюстрованого підручника "Світ чуттєвих речей в картинках" (1658) Ян Амос Коменський зазначав, що малюнки є найбільш доступною формою навчання [2]. Юний реципієнт прекрасно "читає" візуальне зображення – картинку, яка є ключем до розуміння тексту.

Варіаціями сучасних паперових, комбінованих та непаперових книжок-іграшок є книжки-розмальовки, книжки з порцеляновими ляльками, книжки-поробки, книжки з колесами, книжки-ширмочки, книжки-театри та ін. Деякі з них можуть утворювати об'ємні просторові матеріальні конструкції, серед них: книжка-панорама із спливаючими формами, книжка з пальчиковими ляльками, книжка-театр, книжка-шапіто, арт-книжка, книжка з колесами та віртуальні форми книжок в електронному форматі. Сучасні технічні книжкові новації (рухомі предметно-іграшкові додатки, озвучення, музика, підсвітлення) вдосконалюють процес ігрової інтерпретації книжкової форми. Така конструктивна універсальність книжки-іграшки "звільняє дитину від консервативної прихильності до функціонального призначення предмета" [6, 126] і розвиває свободу дії, дозволяючи юним реципієнтам утворювати "книжкові вистави" як своєрідні дитячі перфоманси.

Процес читання подібних ігрових книжок вже з дво-трирічного віку стає свого роду творчим процесом, в якому книга виконує функцію арт-об'єкту. Кольорові зображення, предметно-іграшкові додатки стають діючими особами, а сама конструкція книжки – це простір для організації дії, театралізації. В той же час книга може виступати і як об'єкт активної творчо-практичної дії (фарбування, моделювання, рахування тощо). Як влучно зазначає Л. Рудницька: "художні твори, з одного боку, здатні моделювати людські стосунки, з іншого – мистецтво у своїй сутності само по собі є самоспілкуванням, діалогічним за своєю природою" [7, 56].

Семантичні функції книжок-іграшок для різних вікових груп дітей мають певні відмінності, але майже всі вони наповнені дидактичними завданнями з розвиваючими елементами: навчання основам рахування, знайомство з тваринами і рослинами, геометричними фігурами, назвами кольорів, предметів та транспортних засобів. Семантично-дидактичні завдання книжок-іграшок спрямовані на вдосконалення психофізіологічних рис дитини (концентрація уваги; розвиток пам'яті, кмітливості і спостережливості; терпіння і усидливість); практично-освітніх рис (розвиток логічних, просторових та асоціативних форм мислення, фантазії, уявлення, музичного слуху, художнього смаку); формування мовної культури та прищеплення елементарних трудових навичок і акуратності. Наприклад, книжки для малюків (0–3 роки) – книжка-гуркотілка, книжка-гойдалка, книжка-килимок, м'яка книжка тощо – формують тактильну пам'ять, розвивають дрібну моторику рук, сприяють навичкам концентрації уваги, стимулюють розвиток мови.

Практичним пізнавально-розважальним посібником для дітей віком від 3 до 5 років є інтерактивна м'яка книжка-іграшка. Так, текстильні книжки серії "Для тих, хто не вміє читати!" – "День Ясі", "Їде поїзд" (Кашалот, 2010) в ігровій формі знайомлять малюків з літерами і цифрами, навчають рахувати, вдосконалюють практичні навички з самостійного одягання, шнурування черевичків, застібання ґудзиків тощо.

Оригінальні книжки-вирубки з рухомими елементами серії "Малюки та мами", "Розумний малюк", серія "Пиши-стирай" з канцелярським додатком – маркером (Перо, 2010), книжки з пазлами серії "Прочитай казку. Збери пазл" (Аргумент Принт, 2012) спрямовують дітей на вирішення логічних завдань в цікавій розважально-ігровій формі.

В серію "Пиши-стирай" видавництва "Аргумент Принт" увійшли книжки: "Вчимося малювати", "Вчимося писати", "Пишемо букви", "Пишемо цифри". Вони містять веселі та кольорові малюнки-підказки, тренувальні прописи, вправи для розвитку дрібної моторики та спеціальний маркер, за допомогою якого можна вправлятися просто на сторінках книги. Вправи тренують увагу, розвивають кмітливість, спостережливість і допомагають розпочати підготовку дитини до школи.

Одним з варіантів книжки-іграшки є магнітна книжка. Її елементи – картки на магнітах із зображенням цифр, букв тощо – можуть використовуватись одночасно як ігровий і навчальний матеріал. Магнітні книжки виходять у різних серіях, зокрема, до серії "Книга-магніт" видавництва "Аргумент-Принт" увійшли такі назви: "Абетка на магнітах", "Розпорядок дня на магнітах", "Лічба на магнітах".

Особливістю серії "Розумні казки" (Махаон-Україна) є направленість на інтегроване навчання. Вміщені на кожній сторінці розвивальні ігрові завдання формують цілісне уявлення про світ. Вони зосереджують увагу дітей на таких поняттях, як розмір, лічба, якість, емоції і, відповідно, розвивають спостережливість, пам'ять та вміння аналізувати.

Не менш цікавою є серія з наклейками "Розумні книжки" цього ж видавництва. Їх автор, кандидат педагогічних наук О. М. Земцова відмічає, що "вчитися, граючись, завжди цікавіше! Книжки з наклейками дають можливість дитині розкритися, проявити ініціативу, творчі здібності. Під час гри малюк почувається вільнішим, стає контактнішим, покращується його настрій. Наклейки допомагають активізувати зорове, слухове і тактильне сприйняття, а отже, підвищується результативність занять. Дитина вчиться зосереджуватися, розвиваються її мислення і пам'ять" [11].

Ще одним різновидом книжок-іграшок є музично-звукові, устатковані музичними модулями, кнопками, іноді іграшковими музичними інструментами (міні-піаніно, ксилофон, мікрофон). Українські та зарубіжні видавництва випускають їх у таких серіях, як: "Мої улюблені тваринки", "Послухай наші голоси", "Сторінки, що розмовляють", "Музична казка", "Натисни на значок і почуй мелодію" та ін. Органічно поєднуючи літературний, художньо-графічний і музично-звуковий матеріал, такі видання розвивають не тільки творчу сторону дитини, а й розумову, навчаючи читанню, усній мові, рахуванню, розвиваючи увагу та пам'ять.

Книжка-іграшка використовується також як інструментарій при навчанні техніці читання. Так, російський педагог С. Бодрова використовує на заняттях книжки-іграшки з різними інтерактивними елементами (вкладними аркушами, обертовими дисками, розрізними сторінками, відкидними клапанами на сторінках, фігурною вирубкою по контуру). Це дозволяє проводити уроки в цікавій ігровій формі [9].

Будь-які різновиди інтеграційних моделей книжок-іграшок активізують емоційно-естетичне сприйняття й особистісне пізнання дітьми оточуючого світу, мистецтва, адже саме завдяки співставленню і порівнянню, виділенню спільних і відмінних рис у мистецьких елементах книги стимулюється розвиток художньо-творчих здібностей дитини. Результати взаємозв'язків і взаємовпливів сприймаючих каналів дитини та складових ігрової дитячої книжки як факторів впливу представлені у Таблиці 1.

Таблиця 1

Взаємозв'язки і взаємовпливи сприймаючих каналів дитини та складових ігрової дитячої книжки

Канал сприйняття	Фактор впливу	Результат
візуальний	зовнішня форма; конструкція; колір; графічні зображення; шрифт; предметно-іграшкові додатки	розвиток естетичних уявлень; формування мотиваційної сфери (цікавість); стимулювання творчої, розумової та практичної діяльності дитини у формі гри; розвиток уваги, спостережливості, просторового мислення, фантазії, художнього смаку тощо
аудіальний	слухання тексту (батьки-дітям); музично-звукові відтворення технічними засобами (музика, спів, голоси тварин та звуки неживих предметів)	розвиток естетичних уявлень; формування мотиваційної сфери (цікавість); розвиток музичного слуху, грамоти, уваги, пам'яті; навчання рахуванню та практичній діяльності у формі гри, розваги
чуттєвий	фактура і фізичні властивості матеріалів предметно-іграшкових додатків та книги; кольорові поєднання (емоційний вплив); конструктивні особливості книги	розвиток естетичних уявлень; формування мотиваційної сфери (цікавість); розвиток сенсорних уявлень, дотикових, емоційних вражень, асоціативного мислення, уваги, пам'яті, мови; формування компенсаторних можливостей (незрячі діти) тощо
вербальний	читання тексту; озвучення героїв; декламування;	розвиток естетичних уявлень; формування мотиваційної сфери (цікавість); оволодіння технікою читання; формування мовної культури, розширення словникового запасу та ін.

Підсумовуючи, зазначимо, що:

– як продукт інтеграції, книжка-іграшка є результатом мистецьких і технічно-виробничих процесів з утворення цілісної, багатофункціональної книжково-ігрової системи;

– як інтеграційна система, вона є поліцентричним художнім її видом з домінантними змістовними лініями, синтезом різних предметів, але насамперед гуманітарного циклу; призначена для наймолодшої дитячої читацької аудиторії та оптимально відповідає фізіологічним, розумовим, естетичним потребам маленького читача;

– як інтеграційна технологія, ігрова дитяча книжка є інструментарієм удосконалення педагогічного процесу з впровадження певних знань і практичних завдань у процес розваги, навчання, розвитку, соціалізації маленьких громадян суспільства шляхом активізації всіх сприймаючих інформаційних каналів дитини евристичними засобами (функціонально-комунікативні характеристики конструкції ігрової книги, специфічність інформаційно-знакової структури мови, інтерактивність процесів сприйняття інформації).

Таким чином, книжка-іграшка як модель інтеграції є цілісним багатофункціональним інформаційно-ігровим освітнім комплексом з вищою формою взаємодії всіх її евристичних складових (інформаційних, конструктивних, естетичних, семантичних), який сприяє подоланню фрагментарності і мозаїчності знань дитини, оволодінню комплексом життєвих цінностей, формуванню системно-цілісного погляду на світ.

Використані джерела:

1. Валуєнко Б. В. Архітектура книги / Б. В. Валуєнко – К. : Мистецтво, 1976 – 212 с.

2. Коменский Я. А. Учитель учителей : избранное / Я. А. Коменский. – М. : Карапуз, 2008. – 288 с.

4. Ляхов В. Н. Искусство книги / В. Н. Ляхов. – М. : Советский художник, 1978. – 248 с.

5. Методика навчання мистецтва у початковій школі : посібник для вчителів / [Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Бєлкіна та ін.]. – Х. : Ранок, 2006 – 256 с.

6. Мухина В. С. Игрушка как средство психологического развития ребенка / В. С. Мухина // Вопросы психологии. – 1988. – № 2. – С. 123–128.

7. Рудницька Л. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посібник для студ. вищих навч. закладів / О. П. Рудницька ; Академія педагогічних наук України, Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – К. : [б. в.], 2002. – 270 с.

8. Словарь иностранных слов / ред. А. Г. Спиркин. – М. : Русский язык, 1979. – 622 с.

9. Бодрова С. Ю. Методические возможности книжки-игрушки в системе формирования младшего школьника-читателя [Электронный ресурс] / С. Ю. Бодрова. – Режим доступа : http://festival.1september.ru/ articles/581186/

10. Хуторской А. Эвристическое обучение: теория, методология, практика : научное изд. / А. Хуторской. – М. : Международная педагогическая академия, 1988. – 266 с.

11. Які книжки вибрати для занять з дитиною? [Электронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.machaon.kiev.ua/catalog/c64

Касьяненко Каролина Михайловна, соискатель

Книжка-игрушка как интеграционная модель

В статье исследуется книжка-игрушка как многофункциональный инструмент активизации процессов восприятия ребенка; анализируются элементы книжки-игрушки как интеграционной модели; рассматривается влияние составляющих различных видов игровой детской книжки на каналы восприятия ребенка.

Ключевые слова: книжка-игрушка, интеграционная модель, игровая книжная форма, продукт интеграции.

Karolina Kasianenko, Applicant for a degree

Toy-book as an Integration Model

Combining the book art with other contemporary forms of culture has led to the emergence of a synthetic version thereof – toy-books. A children's play edition, lying at the intersection of art and social practices aimed at the youngest readers, remains so far out of view of most scientists.

In the article there has been studied the potential of a toy-book as a multifunctional and universal tool of perception processes activation, which encourages reflection and development of a child. Also the processes of formation of the integration of the game book form and means of communication of the recipient with the book object has been explored. The heuristic of the toy-book functional features has been analyzed. The connection of a child's perceiving channels with the components of a book have been considered as impact factors.

It is emphasized that the occurrence of integration within the playing children's book publishing is the unity realization of objectively existing connections between the components of toy-books, its material and structural basis, the structure of language and information-oriented game by the book incarnation experts. The relationship and interaction of the individual independent elements of the book and their functions, the ability to move them to a new quality with new goals and objectives contribute to the formation of the integration model of toy-books.

Analysis of the integration of toy-book categories (integration product, integrational system, and integrational technology) from the perspective of heuristics revealed a universal component of the book form. It is proved that only in the presence of these categories a toy-book forms an integration model.

Book-toy is a materialized product of the integration of different technologies, whose manufacturing process combines the various branches of production from the development of author's ideas to the finished sample. As the

product and result of the production integration, book-toy is a universal integrity with a variety of connections and dependencies between the components of the material structure of the book, which together form an ordered system of core components for the gaming books, such as information content, semanticity, interactivity, and aesthetics, giving the book informative, high-quality, functional and communicative performance. On the examples of a variety of structural forms of toy-books, it was shown that at every stage of its material existence, this publication and its components contain heuristic potential.

As an integration system, the book compiles various knowledge areas, in particular, humanitarian, forming a polycentric artistic type of integration with a few dominant lines (literature, visual arts), which are organically enriched with elements of other substantial lines (education, music, arts and crafts, design) . Designed for the youngest recipient, the system best meets the physiological, mental and aesthetic needs of young readers, affecting the formation of their cultural, aesthetic and intellectual potential and contributing to the formation of the heuristic structure of personality.

Took-toy is noted to be a prime example of the integration of different art kinds, such as: spatial (visual forms), time (literature, music) and synthetic (acting, computer animation, virtual reality). This type of integration in the form of a game book introduces the interactive art activity of a child in various forms (reading, listening, staging, artistic creativity, playing music, etc.).

As integration technology toy-book is a means of implementation and effective learning of the game information which is implicit in the material structure of the book edition aimed at the young recipient. Play book integration technology is also a tool to improve the educational process for the introduction of specific knowledge and practical problems in the process of training, development, entertainment and socialization of young citizens of the society by strengthening all the sensing information channels of children by means of heuristic tools: functional and communicative characteristics of game book design, specificity of the information-sign language structure and interactivity of the inherent processes of perception. On examples of some children's gaming publications, which are introduced in the construction of interactive features and add-ons with different functions and physical properties, there was shown the relationship of semantic teaching assignments books with the formation of psycho-physical, educational and practical features of children of different age groups.

It is proved that toy-book as a model of integration is a holistic multifunctional informational and game educational complex with the highest form of interaction between all of its heuristic constituents (informational, structural, aesthetic, and semantic). This model of communication promotes overcoming the fragmentation and patchiness of knowledge of a child, helps mastering a complex of life values and contributes to formation of a system-holistic view of the world.

Key words: toy-book, game, game book form.

УДК 787.1.071.2(436)"18/19"

Пилатюк Назарій Ігоревич,
здобувач

СКРИПКОВИЙ ПЕРЕКЛАД У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ "СТИЛЬОВОЇ ГРИ" (на прикладі Фріца Крейслера)

У статті розкривається поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименко показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора.

Ключові слова: *Ф. Крейслер, скрипковий переклад, еволюційні процеси, ігрові структури, жанрово-стильові моделі, містифікація.*

Засади будь-якого жанру в музиці формуються й еволюціонують не лише за внутрішньомузичними та навіть не лише за духовно-культурними законами, але й в значній мірі відображають еволюційний процес загальноцивілізаційного простору. Це торкається не лише музики зі словом – в ній вихід на актуальні проблеми сьогодення само собою зрозумілий і стисліше окреслений, але й інструментальних жанрів, причому не лише таких фундаментальних, як сонатно-симфонічний цикл чи поліфонічні форми, але й таких специфічних, як переклад, транскрипція, фантазії, попурі чи варіації на теми народної музики або опусів інших композиторів. На всіх рівнях і у всіх вимірах творче мислення композиторів резонує на виклики свого часу і трансформує його у специфічних принципах музичної виразності, незважаючи на те, наскільки "високий" чи "низький" щабель займає обрана ними структура та драматургія у "табелі про ранги" музичних жанрів.

© Пилатюк Н. І., 2013

Ці вступні міркування безпосередньо проектуються на формулювання основної мети поданої статті: показати, як скрипкові транскрипції і переклади віддзеркалюють світоглядні – онтологічні та гносеологічні – процеси в щоразу більш глобалізованому суспільстві сучасності. Невипадково стрімко зростаюча насиченість інформативного поля викликала одну з найбільш характерних особливостей музично-стильових пошуків ХХ століття, яку можна дефініювати як переважання процесуальності над сталістю, стабільністю, а відтак, відсутність остаточної закріпленості, завершеності, визначеності художніх явищ. Це пов'язано із самою природою художнього світогляду ХХ століття, що знаходився у постійному русі, пошуку: як "об'єктивне вираження актуальності духу часу", він і не міг набувати сталості, припиняти свій постійний рух, а відтак, залишається "незавершеним проектом".

Творчість композиторів ХХ століття у різних національних школах дає підстави говорити про формування розмаїтих національних модусів провідних стильових напрямів і тенденцій в залежності від власної традиції. Полем відтворення їх інноваційних настанов ставала здебільшого камерна музика – вокальна та інструментальна. Найбільш радикальні інновації музичної мови з'являлись переважно у жанрах камерного ансамблю з різним тембровим складом, інструментальної мініатюри чи циклу мініатюр, розмаїтих видозмін вокальної музики (від монологу до моноопери), як також і в музичній драмі.

Однак і в транскрипціях, в тому числі скрипкових, можна знайти ряд вельми цікавих відкриттів, пов'язаних зі специфікою мислення ХХ століття. І хоча до наукового дослідження скрипкових транскрипцій звертались сучасні дослідники, зокрема Л. Ауер, В. Григор'єв, Л. Раабен, І. Ямпольський та багато інших, все ж аспект, обраний нами, – дослідження транскрипцій в аспекті стильової гри ХХ століття – видається поки що недостатньо дослідженим.

У цьому ключі підкреслюємо, що переклади і звернення до "чужого слова" в різних аспектах починають – як і оригінальні твори – теж інтенсивно еволюціонувати і набувають іноді вельми незвичних форм. Не маючи змоги в рамках статті охопити весь масив скрипкових перекладів, зупинимось на одному з найяскравіших митців, що своєю виконавською і композиторською спадщиною репрезентує новий етап у розвитку жанру перекладу відповідно до новітніх естетико-стильових умов. Чи не найбільш послідовним виразником такого новаторського мислення у жанрах перекладу по праву вважається один з корифеїв скрипкового мистецтва першої половини ХХ століття, австрійський скрипаль і композитор Фріц Крейслер.

Прикладом його оригінального підходу до самої "ідеї жанру", тобто до спрямованості перекладів на сучасну йому аудиторію і їх оцінку в суспільстві, є знамениті твори Ф. Крейслера, які можуть трактуватись як "квазітранскрипції", що будучи оригінальним творінням автора, написаним "в дусі" барокової віртуозної музики, протягом більш ніж 20 років видавались ним за опрацювання знайдених в бібліотеках Італії рукописів давніх майстрів. Ця своєрідна містифікація знаменитого скрипаля і композитора розкрилася лише завдяки його самовикриттю. Несподівано в 1935 році Крейслер признався, що опубліковані ним в 1905–1910 роках "Класичні рукописи" – п'єси для скрипки і фортепіано, видані як обробки творів Куперена, Франкера, Пуньяні, Бокеріні та інших композиторів XVII–XVIII століть, насправді є його власними композиціями.

"Заява ця справила сенсацію. Підкоривши публіку витонченими і граціозними п'єсами, воскресивши своїми "транскрипціями" імена майстрів старовинної італійської і французької музики, Крейслер з веселою простодушністю признавався тепер, що п'єси ці написані ним самим. Любителі музики посміювались, дізнавшись, як спритно були обмануті критики, на протязі багатьох років не раз відзначивши дивовижну "стильність" обробок Крейслера, його точне слідування тексту "оригіналів" [1, 27].

Композитор доволі відверто пояснив причини здійсненої ним містифікації, причому наголосив на своєму прагненні привернути увагу до пласта старовинної музики, на його думку, незаслужено забутої і вилученої з концертного репертуару: "Хто чув хоча би один твір Пуньяні, Картьє, Франкера, Порпори, Луї Куперена, падре Мартіні чи Стаміца, перш ніж я почав писати під їх іменами? Вони жили лише на сторінках музичних лексиконів, а їх творіння перебували в забутті в стінах монастирів чи порошились на полицях бібліотек. Ці імена були не більше, ніж пустими раковинами, старими, забутими плащами, якими я скористався, щоби сховати свою власну особу" [1, 28]. Зрештою, в цьому сенсі у нього були попередники у художній літературі XIX століття – адже такими ж містифікаціями стали, наприклад, знамениті "Пісні Осіана", автором яких в реальності є не легендарний кельтський бард, що жив в Ірландії в III столітті, а поет другої половини XVIII сторіччя Дж. Макферсон, або "Краледворський рукопис", виготовлений чеськими просвітниками Вацлавом Ганкою та Йозефом Ліндою в чеській літературі. У випадку ж Крейслера така "містифікація транскрипцій" яскраво відобразила пануючі смаки і уподобання тогочасної публіки.

Новий етап в його транскрипторській діяльності наступає після 1933 року, коли він вимушений через фашизм виїхати спочатку у Францію, а потім в Америку. Тут він продовжує як виступати з

концертами, так і створювати свої транскрипції "чужого слова". Але звернемо увагу: він і тут пристосовується до пануючих смаків американських слухачів, тому вже не старовинна музика, призначена для снобістської публіки пересиченої Європи, а романтична і навіть недавно написана, особливо та, що отримала виняткову популярність в Новому Світі, стає об'єктом його концертних модифікацій. Найцікавішими з транскрипцій американського періоду відтак виявляються транскрипції скрипкових концертів Н. Паганіні (Першого) і П. Чайковського, п'єс С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, А. Дворжака, Ф. Шуберта та ін., тобто зразків найбільш чуттєвої, асоціативно виразної, демократичної музики, що в Європі зазвичай об'єднувалась поняттям "популярна класична музика".

Загалом Крейслер написав 55 оригінальних творів і понад 80 транскрипцій і обробок різних концертів і п'єс, проте слід спеціально підкреслити, що між цими, начебто протилежними за творчою установкою сферами, у спадщині Крейслера немає кардинальної різниці. Часом його обробки демонструють корінну видозміну оригіналу і як такі можуть вважатись авторським опусом. Нерідко ж і його власні твори, навіть найбільш популярні, як Речитатив і Скерцо, "Китайський тамбурин", цілком очевидно кореспондують з музикою видатних попередників (наприклад, Й. Брамса чи К. Сен-Санса). На перехресті власної творчості і "чужого слова" знаходиться, наприклад, його скрипковий концерт "Вівальді", каденції до концертів Л. Бетховена і Й. Брамса.

Переклади, транскрипції, аранжування Крейслера високо оцінили не лише широка публіка, але й професійні критики та скрипалі. Можна звернутись до твердження Л. Ауера: "Фріц Крейслер опублікував свої чудові аранжування старих композиторів, а також деякі твори Паганіні; за ним послідували Ельман, Цимбаліст та інші. Таким чином, сталось, що встановлений репертуар, що охоплював коло чудових концертів від Бетховена до Чайковського, сонати Баха і найбільш значні і поширені окремі скрипкові твори всіх видних композиторів старого і нового часу, був розширений і, в певному смислі, оновлений. Безліч чарівних і цікавих п'єс, якщо вони не були музикою, спеціально написаною для скрипки, в багатьох випадках створювались саме так. Їх ідеї були пристосовані для скрипки, наново продумані і виражені істинно музичною і технічною мовою струнного інструменту" [2, 112].

Для узагальнення підходів Крейслера, а услід за ним ряду інших авторів скрипкових перекладів XX століття доводиться ще раз повернутись до поняття інтерпретації. Як відомо, класичне визначення інтерпретації – це осягнення змісту тексту. Однак, виходячи з особливих пріоритетів нового часу, зміст тексту не закладений у ньому об'єктивно у зв'язку з феноменом автора (інтерпретації), і наповнення тексту змістом не пов'язане з постановкою питання про "правильність" чи так звану "адекватність" його тлумачення. Саме тому текст із усіма його характеристиками – лише передумова для формування підтексту. В інтерпретаціях-перекладах Крейслера (насамперед у містифікованих) "підтекст", у порівнянні навіть з аналогічними жанрами романтиків, полягає в умисно підкресленому, стилізованому створенні образу минулої епохи, вишуканому обігруванні і містифікації публіки, яке полягає у потребі створити таку транскрипцію, яка б якнайвірніше віддавала дух оригіналу.

Розглядаючи транскрипції і переклади Фріца Крейслера як одну з найяскравіших моделей перетворення жанру в першій половині XX століття, варто звернути увагу на те, що вони відобразили вельми характерні тенденції на тлі естетико-стильових пошуків свого часу. З одного боку, Крейслер закономірно виступає як спадкоємець романтичних традицій і виразний постромантичний виконавець, з іншого ж – вже як представник модерного мислення у тому сенсі, в якому видозмінюються духовні пріоритети в час після Першої світової війни. Пієтет до давньої музики, впровадження багатьох забутих імен композиторів XVII–XVIII століть (насамперед А. Вівальді) в активний концертний обіг в певній мірі компенсував все більшу експериментальність і герметичність сучасних йому академічних опусів.

Наступає надто виразна поляризація музичної культури загалом, про яку з такою тривогою писав видатний філософ Хосе Ортега-і-Гассет: "Новому мистецтву маси будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. Будь-який його витвір автоматично справляє досить цікавий соціологічний вплив на публіку. Він ділить її на дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; іншу, велику – ворожа більшість... Отже, витвір мистецтва виступає як соціальний агент, утворюючи дві антагоністичні групи з безформної маси юрби, розмежовуючи масу на дві різні касти" [3, 239].

Нішу між цими полюсами зайняла академічна музика минулого. Крейслер же нерідко кваліфікувався елітарними поціновувачами як виконавець популярного напряму, який виступає на догоду широкій публіці. Його численні переклади в різних жанрових іпостасях відображали, зрештою, природну ностальгію більшості меломанів за високим і прекрасним мистецтвом, яке водночас може бути доступним і емоційним. Тому й змінюється і в нього, і у численних інших композиторів-скрипалів

(або виконавців-транскрипторів) сама ідея, сама функція перекладів розмаїтої музики: за їх допомогою митці актуалізують доволі великий пласт "гармонії минулого", наближуючи її до кола інтересів сучасної їм публіки. В цьому контексті музичний твір як реалізований музичний текст у такому ракурсі – діалогу з минулим – для виконавця виступає як засіб особливо потужного впливу на слухача, а для слухача – не просто як спосіб отримання нової інформації, а як можливість співпережити і ностальгійно повернутись у прекрасне минуле, сповнене гармонії і добра.

Ще одна дуже важлива функція, яку виконує саме жанр перекладу в музиці ХХ століття і яку геніально відчув і передав як у своїй виконавській практиці, так і в творчості Фріц Крейслер, – ігрова. Категорія гри розуміється тут в тому її сучасному сенсі, коли створюється особлива умовна ситуація – правила гри – яку приймають обидві сторони, при тому одна сторона, виконавець, її пропонує і представляє, інша, слухачі, її сприймають і образно, змістовно розкодовують. Приклад не лише з численними відомими транскрипціями музики минулого, але саме з містифікаціями Крейслера служить підтвердженням цієї тези. Музично-стилістичний рівень реалізації ігрової структури відбиває прояв принципів гри в конкретних художньо-виразових засобах і прийомах. Це – і найбільш наочний, і найбільш характерний рівень прояву принципів гри в музиці різноманітних стилів і напрямків.

У світлі поставленої проблеми нам найбільше імпонує концепція гри в музиці, висловлена В. Клименко. Вона розглядає три основні рівні втілення гри в музиці, і маємо підстави вважати, що Крейслер дуже винахідливо користувався кожним із вказаних рівнів, вносячи в нього притаманний лише йому як творчій особистості образно-емоційний відтінок.

На перше місце дослідниця ставить "Ігрову структуру "змагання", (яка, – Н. П.) характеризує тип гри, що виникає в рамках архаїчного мислення, у древніх ритуалах, обрядах, спорті. Вже її назва вказує на головний функціональний принцип – змагання. Для ігрової структури "змагання" закономірними є відношення боротьби-згоди двох (як мінімум) і більше елементів, підпорядкованих єдиній системі правил. Дія цієї структури може охоплювати різноманітні художньо-естетичні явища. При цьому, на першому місці постає логіка експонування, а не трансформація матеріалу; репрезентативність обраної тези (модусу, принципу і т. д.), а не його модифікація (тобто своєрідна маніфестація збереження правил гри). Відповідно, в автокомунікативній моделі особливого значення набувають зміни контексту"

Безумовно, для Крейслера ця ігрова структура виступає первинною у всій його виконавській та композиторській діяльності. Первинна для нього ідея концертності сама в собі передусім передбачає змагальність в її різних вимірах, і потреба досягти найвищого щабля у цьому специфічному творчому процесі виступає головним спонукальним імпульсом всього комплексу мистецьких звершень видатного скрипаля. Як видається, цьому сприяє і виняткова екстравертивність творчої особистості Крейслера, що завжди спрямована на "відкриту комунікацію" з найширшим колом публіки, що принципово не визнає ситуації замкнутої елітарності (згадаймо його власне визнання, цитоване вище, про його потребу скомунікувати слухачів з музикою минулого, скориставшись його власним мистецтвом як медіатором поміж минулим і сучасним).

Другий рівень, вказаний В. Клименко, – "Ігрова структура "мозаїки" – яскраво діє в головоломках, пасьянсах та ін. Тут особливого значення набуває принцип комбінаторики. Акцентується момент перестановки, зміни контексту при пізнаванні заданих (фіксованих) елементів. Ігрова структура мозаїки охоплює принципи сполучення стабільного і мобільного в умовах збереження певної початкової групи елементів. Сильна евристична функція даної структури зумовлена спрямуванням до пошуку чинників стабільності, що, як правило, є прихованими. Відповідно в автокомунікативній моделі особливо активними елементами стають "зсув контексту" і "нове повідомлення", а метою є визначення коду: виявлення за зовнішньою строкатістю матеріалу внутрішніх закономірностей його організації".

Цей ігровий принцип теж виразно представлений у творчій спадщині Фріца Крейслера, причому "мозаїчність" його композиторського (і виконавського) мислення проявляється передусім в найширшому спектрі стильових і жанрових моделей, з якими він "грає". Комбінаторика взаємодії і взаємопроникнення романтичного/модерного, барокового/сучасного виявляється не лише однією з сутнісних ознак його індивідуального стилю, але й найбільш захоплюючою, привабливою для слухачів кількох наступних генерацій рисою, особливим художнім завданням, яке вони з приємністю виконують, "розкодовуючи" приховані смисли і вибудовуючи образно-смислову вертикаль між різними національними школами та історичними епохами.

Врешті, остання визначена авторкою "Ігрова структура "містифікації" характеризує властивості театральної маски, перевдягання, чарівного перетворення. Її специфіку визначає принцип амбівалентності.

Ігрова структура "містифікації" в особливий спосіб зашифровує початкову модель: те, що знаходиться "на поверхні", видається "оманно-кінцевим" художнім результатом, який насправді не-

обхідно доповнити, "дограти". Тільки через виявлення амбівалентності елементів тексту проходить шлях до його розуміння. Ігрова структура "містифікації" охоплює принципи трансплантації відібраних елементів обраної моделі і детермінує їх нову ігрову організацію в конкретному тексті" [4, 9].

Цей тип ігрової ситуації щодо спадщини Крейслера навіть не вимагає подальшого спеціального пояснення, оскільки вже висвітлювався в зв'язку з його знаменитими "Класичними рукописами".

Узагальнюючи особливості сприйняття і поширення жанру скрипкового перекладу в музиці ХХ століття на прикладі творчості Фріца Крейслера, звернемо особливу увагу на його онтологічну обумовленість функціонування, тобто на контекст. Адже саме музично-історичний контекст визначає певну домінанту сприйняття авторського задуму в музичному тексті. Екстрамузичний (тобто весь, пов'язаний із середовищем побутування музики) контекст є характерною установкою часу на сприйняття творів такого роду. І так, як в першій половині ХХ століття відбувається стрімка переорієнтація аксіологічних норм в зв'язку з розмиванням меж і можливостей репрезентації будь-якого типу музики в будь-якій ситуації і комбінації (одним з вельми характерних прикладів може служити панорама класичної музики у діснеєвських мультфільмах "Том і Джеррі" чи (спроектувавши ситуацію майже на століття наперед) використання класичних мотивів у сигналах мобільних телефонів), так і ігрова ситуація, запропонована Фріцом Крейслером в його скрипкових транскрипціях і перекладах, слугує переконливим підтвердженням тези, висловленої на початку статті, про відображення в кожному значущому артефакті загальних цивілізаційних процесів даного історичного відтинку.

Саме тому не всякий контекст здатний на взаємодію з даним текстом. Тому музичний твір може бути забутим, не актуальним, але раптом отримати нове життя, знову стати виконуваним; чи змінити не час, а аудиторію свого існування тощо. Головне – не кожен контекстуальний зріз резонує з тими знаками, що містяться в даному тексті. А якщо вони не будуть резонувати, то взаємодія не відбудеться: текст не "дешифровано", зміст не зрозумілий, підтекст не з'явився. Результат комунікації – нерозуміння. І необхідний той контекст, що наповнить текст змістами – прихованими і явними. Важливо, що здійснити таке "пересадження" можливо завжди. Адже будь-яке сполучення звуків, будь-яка музична конструкція при зміні контексту здатна стати носієм змісту.

Фріц Крейслер вельми часто розкривав у тексті такий підтекст, який композитор зовсім не передбачав – і не міг передбачити. Однак він знаходив можливість відчитати в музиці давніх і не дуже давніх епох ті приховані смисли, рельєфно їх виділити, завдяки чому вони отримували актуальне комунікативне наповнення.

Завершуючи статтю, слід звернути увагу на ще одну особливість ставлення сучасного освіченого суспільства до жанрів перекладу. Воно, на відміну від попередніх епох, складається доволі неоднозначно. Навпаки, сьогоднішня публіка часто "дивиться з-під лоба" на саму ідею оркестрових транскрипцій, потрапивши в модну хвилю "аутентичного" виконавства, котра негайно була широко підтримана звукозаписуючою індустрією, що взялась продукувати величезну кількість записів старовинної музики в "оригінальних" виконаннях.

Дозволимо собі припустити, що таким чином формується особливий тип "перекладу навпаки", тобто моделювання звучання в стилізованому вигляді, так, наче воно дійсно виконувалось подібним чином. Але оскільки ніхто зараз не може передбачити, як насправді звучала музика віддалених епох, то такі спроби, що приваблюють доволі широку публіку, тобто виконують ті ж суспільно-просвітницькі функції і водночас володіють значним впливом на публіку, як це було з романтичними транскрипціями 150 років тому, можуть трактуватись як "переклад на переклад", тобто моделювання старовинного артефакту з позиції сучасного уявлення про "старовину". Оскільки вони спокійно уживаються в концертних програмах із іншими типами перекладів, маємо повне право говорити про розширення художньо-семантичного поля перекладів в ситуації постмодерного суспільства.

Використані джерела:

1. Ямпольский И. Фриц Крейслер: жизнь и творчество // Израиль Ямпольський. – М. : Музыка, 1975. – 158 с.

2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики // Леопольд Ауэр ; общ. ред., вступ. статья и коммент. И. Ямпольского. – М. : Музыка, 1965. – 138 с.

3. Ортега-і-Гассет Хосе. Дегуманізація мистецтва // Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гассет ; пер. з ісп. О. Товстенко. – К. : Основи, 1994. – 424 с.

4. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" // Валерія Борисівна Клименко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І.Чайковського. – К., 1999. – 16 с.

Пилатюк Назарий Игоревич, соискатель

Скрипичный перевод в музыке XX столетия в контексте эстетики "стилевой игры" (на примере Фрица Крейслера)

В статье раскрывается понятие обусловленности жанра скрипичного перевода эволюционными процессами, которые происходят в обществе на том или другом историческом этапе. За основу взято творчество Фрица Крейслера, которое ярко отобразило онтологические и гносеологические тенденции тогдашнего художественного мировоззрения в подходах к жанровым модификациям скрипичного перевода. На основе теории игровых структур в музыке В. Клименко показано воплощение разных уровней "игры" в творческом наследии выдающегося австрийского скрипача и композитора.

Ключевые слова: Ф. Крейслер, скрипичный перевод, эволюционные процессы, игровые структуры, жанрово-стилевые модели, мистификация.

Nazar Pylatyuk, Applicant for a degree

Violin Transcriptions in the Music of the 20th Century in the Context of Aesthetics of "Stylish Game" (on the Example of Fritz Kreisler)

Principles of any genre in music are formed and evolved not only after internal musical and even not only after spiritually-cultural laws, but also they considerably represent the evolutional process of general civilization space. On all levels and in all measuring the creative thinking of composers resonates on calls of certain time and transforms it in specific principles of musical expressiveness, without regard to that, as far as the "high" or "low" stage is occupied by a selected structure and dramaturgy in the "table of ranks" of musical genres.

These introductory reasoning are directly designed on formulation of the primary purpose of the given article: to show, as violin transcriptions and translations reflect a world view, ontological and gnoseological processes in globalizing society of modernity. Bright representative of such innovative thinking in the genre of translation is considered one of the leading performers of violin art of the first half of the 20th century, Austrian violinist and composer Fritz Kreisler.

Famous works by Fritz Kreisler are the example of his original approach to the "idea of genre", to the orientation of translations on a modern to him audience and its estimation in society. They can be interpreted as "quasi transcriptions", that being the original creation of author, written "in the spirit" of baroque masterly music, during more than 20 years were given out as working of the manuscripts of old masters found in the libraries of Italy. This original mystification of famous violinist and composer opened up only due to his self-exposure. Unexpectedly in 1935 Fritz Kreisler confessed, that published by him pieces for a violin and piano "Classic manuscripts" (1905–1910), given out as treatments of works by Couperin, Francœur, Pugnani, Boccherini and other composers of 17th−18th centuries, were in actual fact his own compositions.

On the whole Fritz Kreisler wrote 55 original works and over 80 transcriptions and treatments of different concerts and pieces, however it is needed specially to underline that between these opposite after the creative setting spheres, there is not a cardinal difference in the inheritance of Fritz Kreisler. Sometimes his treatments demonstrate native modification of the original and they can be considered as an authorial opus.

Examining transcriptions and translations by Fritz Kreisler as one of the brightest models of transformation of the genre in the first half of the 20th century it is needed to pay attention that they represented characteristic tendencies on a background of aesthetic and stylish tendencies of his time. From one side, Fritz Kreisler appropriately is considered an heir of romantic traditions and an expressive post-romantic performer, from other side – he is a representative of the modern thinking and spiritual priorities after World War I. Piety to old music, returning of many forgotten names of composers of 17th−18th centuries (first of all A. Vivaldi) in active concerto turnover in a certain measure compensated experimentally and impermeability of modern academic opuses to his time.

Another very important function that is executed exactly by the genre of translation in music of the 20th century and that Fritz Kreisler genial felt and passed both in his performing practice and in the work, − is playing. The category of game understands here in modern sense, when the special conditional situation – rules of game is created – that is accepted by both sides, at that there is one side, performer, offers its and presents, and other, listeners, that perceive it and decrypt its images and content. This thesis is confirmed not only by an example of numerous famous transcriptions of music of the past, but exactly with Fritz Kreisler's mystifications. The musical and stylistic level of realization of playing structure removes the display of principles of playing in concrete facilities of artistic expression and receptions. This is the most evident, and the most characteristic level of display of playing principles in music of various styles and directions.

In the light of this problem we are inclined to the conception of playing in music by V. Klymenko. She examines three basic levels of embodiments of playing in music, and we consider that Fritz Kreisler very inventively used each of the indicated levels and brought in it his creative and emotional tint.

Into first place a researcher puts the "Playing structure of "competition" (what − N.P.) characterizes the type of game that arises up within the framework of the archaic thinking, in ancient rituals, ceremonies, sport. Even its name specifies on main functional principle − competition. For Fritz Kreisler this playing structure comes forward as primary in all his performing and composer's activity. His idea of the concerto provides for above all things contentionness in its different measuring, and a necessity to attain the greatest stage in this specific creative process comes forward as a main incentive impulse of all complex of the artistic performing of this prominent violinist.

Key words: F. Kreisler, violin translation, evolutionary processes, play structures, genre-style model, a hoax.

СТУДІЇ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

УДК 75.056.071(410):821.111.09

Довжик Олександра Костянтинівна,
аспірант

ОБРІ БЕРДСЛЕЙ І "СМЕРТЬ АРТУРА": ПІДРИВ ВІКТОРІАНСЬКОГО ПРИРОДНОГО ЛАДУ

У статті розглядається художнє оформлення роману "Смерть Артура", виконане Обрі Бердслеєм. У XIX столітті капіталістичне суспільство маркувало трансгресивні щодо панівних конвенцій культурні процеси як "неприродні". Саме трактування "природного" в оформленні роману "Смерть Артура", виконане графіком О. Бердслеєм у 1893–1894 роках, викликало обурення буржуазної преси.

Автор аналізує ілюстрації Бердслея з точки зору дестабілізації природи на рівні змісту (зображення огороджених садів, парканів) та на рівні форми ("редукція природи до орнаменту").

Ключові слова: *Обрі Бердслей, вікторіанський декаданс, дизайн книги, трансгресія, природа, онтологічна безпека.*

Предметом даного дослідження є переосмислення "природного" в ілюстраціях Обрі Бердслея до середньовічного лицарського роману "Смерть Артура", що був виданий у Лондоні у 1893–1894 роках [1]. Відомо, що переоцінка природи, активізована розгортанням ідей таких мислителів, як Чарльз Дарвін та Джон Раскін, була в цілому характерна для вікторіанської культури[1]. Як зазначав Мішель Фуко, у XIX столітті буржуазне суспільство було залучене до процесів оптимізації, контролю та інтенсифікації продуктивних і репродуктивних сил. Ті феномени, що сприяли становленню капіталізму з його припасовуванням кількості населення до експансії виробничих потужностей та накопичення капіталу, маркувалися як природні та здорові [2, 143]. Навпаки, філософські течії, форми мистецтва, повсякденні практики, які були трансгресивними щодо існуючих конвенцій, стигматизувалися як "неприродні" та "дегенеративні".

Мета статті – показати сконструйованість та контекстуальність концепту "природного" на прикладі аналізу художнього оздоблення книги "Смерть Артура" та довести, що обурення критиків творчістю Бердслея було обумовлене іронічною дестабілізацією вікторіанського "природного ладу", що його здійснив художник у своїх малюнках [3, 12].

Дана робота є актуальною, оскільки аргумент "природності", яким він поставав в Англії наприкінці XIX століття, так само застосовується сьогодні для легітимізації ідеологій. Запропонована проблематика є новою для українського академічного поля. Попри те, що постать Бердслея була емблематичною для доби пізньовікторіанського декадансу, а його творчість стала впливовим чинником у розвитку модерністських течій XX століття, в українському науковому обігу не існує ґрунтовних досліджень, присвячених художникові. Софістикований аналіз доробку Бердслея міститься в англомовних монографіях таких дослідників, як К. Снодграсс, М. Старджіс, Л. Зейтлін, С. Келлоуей. Аналізові критичної довкола-бердслеївської традиції присвячено статтю автора "Конструювання скандального образу Обрі Бердслея: академічний підхід", яка наразі готується до друку.

1. Пародія на "природний ідеал" прерафаелітів

Загалом ставлення Бердслея до природи суголосне концепції Ч. Тейлора: у книзі "Джерела себе" філософ розглядає бунт проти природи як одну з постромантичних мистецьких стратегій. У межах цієї стратегії, найповніше реалізованої Шарлем Бодлером, природа виступає як царина потворності та хаосу, а місією митця є виправлення природної недосконалості світу за допомогою творчої уяви. Уява "розламує" творіння та складає його докупи за власними законами так, що природа постає "виправленою, прикрашеною, перетвореною" [4, 556–560]. Подібно до Бодлера та інших представників декадентського руху, Бердслей був відомим "оргіастом штучності" [5, 250]. Вікторіанський автор Холбрук Джексон у класичному тексті "1890-ті" називав художника "найяскравішим взірцем бунту проти Природи" [6, 216].

© Довжик О. К., 2013

Для того, щоб проаналізувати викривлення природного ідеалу, здійснене ілюстраціями до "Смерті Артура", необхідно контекстуалізувати вихід цінного видання лицарського роману Томаса Мелорі у 1893–1894 роках. Перш за все, книги порівнювали з продукцією найвідомішого англійського видавничого дому того часу – "Kelmscott Press" Уільяма Морріса. Морріс був членом Братства прерафаелітів, чию спершу революційну естетику й ідеологічну платформу під кінець століття було інкорпоровано нормативною буржуазною культурою. Крім того, Морріс був впливовим мислителем, декоративним художником, засновником руху "Мистецтв та ремесел"[2] і традиції "Прекрасної книги". Видавництво "Kelmscott Press" мало стати кульмінаційним проектом у кар'єрі художника. Як палкий прибічник ідей Джона Раскіна, що йому вікторіанці великою мірою завдячували ототожненням "природи" з істиною та добром, Морріс вірив, що досягти досконалості у дизайні можна лише через повернення до середньовічних традицій індивідуалізованої ручної праці, та виступав проти механізації декоративно-прикладного мистецтва й, зокрема, книгодрукування. За формулюванням дослідника К. Снодграсса, Морріс опирався масовому виробництву через те, що воно руйнувало "природну сутність творів" [7, 249]. Тож митець власноруч розробляв гарнітури, виготовляв папір та друкував "прекрасні книги", які мали сприйматися як самостійні художні об'єкти.

Треба зазначити, що до останнього десятиліття XIX століття репродукції зображень можна було отримати лише за використання ксилографічних кліше. Кінець 1880-х років позначився розвитком фотомеханічного методу репродукції: чорно-біле зображення фотографували, отриманий негатив поміщали на цинкову пластинку, обробляли світлочутливим желатином та засвічували. Желатин застигав у місцях, де світло проходило крізь негатив, утворюючи рельєфний відбиток оригінального малюнку. Ця поверхня служила основою для репродукцій. Даний метод був набагато швидшим і дешевшим за гравіювання, проте суперечив ідеології Морріса. Бібліограф, знавець вікторіанської доби Р. А. Уокер іронічно зауважив, що "соціаліст і вільний мислитель" Морріс "не бачив нічого непослідовного в тому, щоб видавати на продаж веленеві копії свого "Чосера" за гроші, що могли б утримувати робітничу родину протягом року" [8, 23].

Мета і засоби видавця "Смерті Артура" Д. М. Дента були протилежними. На думку С. Келлоуея, успіх моррісівської справи надихнув Дента створювати гарні, багато прикрашені книжки, але за доступною ціною, знижуючи вартість за рахунок фотомеханічної репродукції [9, 45]. Таким чином, концепція "Смерті Артура" від початку поставала як викривлене дзеркало ідеології "Kelmscott Press".

Однак найбільш радикальне випробування моррісівської віри в "природну істину" містили ілюстрації до "Смерті Артура". Дент сподівався знайти графіка, здатного малювати у стилі знаменитого ілюстратора "Kelmscott Press" Едварда Берн-Джонса. Власник лондонської книгарні Фредерік Еванс познайомив Дента зі своїм протеже – клерком страхової компанії, художником-початківцем Обрі Бердслеєм, якому на момент зустрічі ще не виповнився двадцять один рік. Виконана юнаком пробна ілюстрація настільки вразила видавця, що той наважився найняти аматора для виконання 350 оригінальних малюнків для "Смерті Артура" [8, 24].

"Здобуття Святого Граалю" – зразок, що його подав Бердслей – свідчив про адаптацію графіком стилізованого середньовічного стилю та ретельного виконання, характерних для Братства прерафаелітів. Проте через рік Бердслей зізнавався, що зненавидів роман Мелорі й усе пов'язане з Середньовіччям [10, 174–175]. Якщо перший том артуріанського циклу, який вийшов у 1893 році, викликав у початківця ентузіазм та представляв собою омаж першому наставникові Берн-Джонсу, то у 1894 оформлення "Смерті короля Артура" трансформувалося у пародію на цінності прерафаелітів: на відміну від Берн-Джонса, що той дослівно трактував першоджерело в своїх ілюстраціях, Бердслей вводив ряд персонажів, відсутніх у Мелорі (наприклад, сатирів); він також свідомо вдавався до анахронізмів, кепкуючи з прерафаелітів, що були заклопотані автентичністю костюмів і пейзажів. Сучасний критик підсумував ефект: "Його персонажі й типи архітектури, та навіть самі властивості ландшафту <…> належать початкові XVI століття; додайте сюди якісь японські примхи та несумісності, що навіть не намагаються удавати зв'язок із текстом" [11, 867]. Таким чином, очікування "природної" кореляції між текстом і зображенням було відкинуте Бердслеєм. Задля поглиблення розуміння інверсії "природного ідеалу" художником слід зосередитись на трактовці ілюстратором пейзажу.

2. "Гнітюча природа": ув'язнення та виправлення

Художній критик та друг Бердслея Роберт Росс писав: "Обрі Бердслей не відчував природу. <…> Він був відверто байдужим до колоритних селян і мальовничих "природних куточків". <…> Його також не приваблювала природа в широкому й істинному сенсі; він ніколи не намагався відтворити повітря, атмосферу і світло" [12, 36]. Російсько-французький театральний режисер Н. Євреїнов зауважував: "Неприкрашена голизна йому гидка, і сама земля причаровує його лише тоді, коли вона

одягнена в мантію з імли та тіней" [13, 261]. Бердслей культивував бодлеріанське ставлення до природного як до "банального" та "вульгарного".

Малюнки у "Смерті Артура", як правило, представляють природу ув'язненою численними огорожами. Наприклад, одна з віньєток зображає двох путті, що наче стяг підіймають у повітря кущ, листя якого стиснуте і перфороване палицями-багнетами (Рис 1). Войовничі асоціації посилює презирлива усмішка одного з путті. Схожі зображення затягнутих у каркаси кущів фігурують у багатьох малюнках циклу. Їх можна потрактувати як дискретні знаки оголошеної Бердслеєм боротьби проти світу "гнитючої" природи.

Ліси та хащі – привілейовані місця дії у романі Мелорі. Бібліограф Р. А. Уокер вважає, що середньовічний автор був "одержимий" таємницями та зловісною силою дикої природи [8, 18]. У баченні Бердслея, однак, зловісною силою наділено радше лісних жителів, а самі хащі позбавлені будь-яких сугестивних чарів. В оформленні "Смерті короля Артура" місце середньовічних лісів часто заступають безпечні, обнесені огорожами сади. Таким чином, Бердслей буквально втілює заклик Бодлера до відокремлення від світу органічного і природного.

Рис. 1. Обрі Бердслей. Віньєтка у «The Birth Life and Acts of King Arthur» Томаса Мелорі (London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894), с. 468. Фототипія на папері. Британська бібліотека, Лондон.

Рис. 2. Обрі Бердслей. Віньєтка у «The Birth Life and Acts of King Arthur» Томаса Мелорі (London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894), с. 471. Фототипія на папері. Британська бібліотека, Лондон.

Бердслеївський "бунт проти природи" маніфестується стилістичним ефектом, що його влучно зауважив один з митців вікторіанського декадансу Артур Саймонс: ілюстрації до "Смерті Артура", "зрештою, успішно й остаточно редукують саму природу до орнаменту" [14, 36]. У цьому полягає чергова відмінність "Смерті Артура" від видань "Kelmscott Press". Як вказує дослідник С. Хоуф, Берн-Джонс велику увагу приділяв копіткому відтворенню натури [15, 43]. Бердслей у своїх малюнках навпаки чимдалі більше схилявся до спрощення, стилізації форми. Його авангардне бачення не могло не дратувати сучасників, вихованих в естетиці прерафаелітів.

Цікавий приклад редукування природи містить віньєтка з зображенням юнака, що стоїть навколішках в оточенні дерев та квітів (Рис. 2). За спиною героя поміщено стіну, крізь отвір якої проглядає ідилічний середньовічний пейзаж, що його також розмежовано парканом (таким чином, здійснюється подвійне бодлеріанське відокремлення людської фігури від світу живої природи). При цьому малюнок містить нерозв'язний парадокс: виявляється неможливим встановити, який із планів зображення репрезентує "справжню" природу. Пастораль може представляти як вікно у "реальний світ", так і картину на стіні. Крім того, прикрашені орнаментом дерева на передньому плані можна

прийняти за настінний розпис. Спрощене зображення води у бадді та ниви на задньому плані перегукується з лінеарним візерунком у "японському стилі" на стіні. Таким чином, малюнок нівелює розмежування природного та штучного, унеможливлює єдину вірну інтерпретацію та вводить глядача у простір "вільної гри сигніфікації", яку К. Снодграсс назвав "абсолютним нічним жахіттям вікторіанського буржуа" [7, 86].

Перші біографи Бердслея досягли консенсусу, визнавши його "по суті декоративним художником", нейтралізуючи у такий спосіб підривну функцію його робіт [3, 12]. Буржуазна преса зазвичай демонструвала відкриту ворожість. Наприклад, один з оглядачів називав ілюстрації з артуріанського циклу "плоским блюзнірством" [16, 13]. Спротив філістерів був обумовлений тим, що "перетворена на орнамент", "плоска" природа в малюнках Бердслея викривала штучну, сконструйовану сутність усього "природного" [7, 93].

Ілюстрація "Як королева Гвіневера їхала на Свято весни" привертає увагу тим, що тут стилізовані квіти, зображені на землі, дублюються в орнаментальній рамці. Цей прийом художник використовує у низці ілюстрацій: уподібнює візерунок на капторі героїні до деталей бордюру; заримовує предмети одягу, деталі природного ландшафту та складові декоративного оформлення сторінки. Подібні стилістичні аналогії сприяють трансгресії концепту природного, адже вони розмивають межу між належним, "природним" предметом ілюстрації та декоративними, зовнішніми компонентами книжкової сторінки.

Один з яскравих прикладів заміщення природних елементів штучними знаходимо зокрема в малюнку "Як королева Гвіневера стала монахинею": деталі квіткового бордюру, який облямовує ілюстрацію, дублюються в оздобленні підставки для книги перед королевою (Рис. 3). Варто звернути увагу на те, що тлом тут знову служить обнесений огорожею сад, який перетікає у закрите приміщення. Бердслей позбувається чіткого розділення між середовищами: на границі між ними розміщено підсвічник, який сполучає два простори в один, причому форма чашечок для свічок нагадує форму плодів у саду. Слід зазначити, що підсвічник для художника був емблемою акцентованого культу штучності. Відомий авторський знак Бердслея, вигаданий ним під час роботи над замовленням Дента, також представляє стилізований свічник [17, 45]. Два позолочених підсвічники фігурують у спогадах друзів, їх можна побачити на останній фотографії Бердслея у його кімнаті в Ментоні. В одному з інтерв'ю він сам пов'язав образ свічок зі своєю декадентською позою, підкресливши, що завжди працює при штучному освітленні й навіть удень запалює свічки, відмежовуючись від сонця товстими шторами [18, 192]. Журналісти були схильні до гіперболізації значення цієї схильності, називаючи її "найбільш значущим з усього, що загалом можна сказати" про Бердслея [19, 386].

Отже, художник перетворював природу як наріжний камінь усталених сенсів, на поле гри взаємозамінних декоративних деталей. Проаналізуємо, як використання гротеску сприяло цій трансформації.

3. Гротескні образи: деформація природної форми

Проблема гротеску у художній стратегії Бердслея розроблялась багатьма дослідниками його творчості. К. Снодграсс зазначає, що іронічне мистецтво Бердслея йде проти правил у "піднесеному викривленні – або деформації – природи" [7, 207]. Згідно з Л. Зейтлін, гротеск як художня форма, "використовуючи фізичне перебільшення, деформацію та спотворення нормативних структур, перезбирає їх наново у такий спосіб, що розрахований на привертання уваги. Сконструйовані з неналежних складових частин, ці гіперболізовані образи дають відчуття викривлення фізичного світу" [20, 91]. Безперечно, у своєму гротескному трактуванні сексуальності Бердслей не лише відкидав бінарну опозицію фемінного та маскулінного, але й заграваав з темою "неприродного" гомосексуального бажання, а також сполучав такі полярності як "людське" та "бестіальне". Розглянемо кілька найбільш репрезентативних у цьому сенсі малюнків артуріанської серії.

Насамперед, звернімо увагу на декоративну рамку, що представляє двох персонажів, напівпоглинутих квітами (Рис. 4). Даний малюнок сплавляє такі категорії як людське та рослинне, живе та неживе. Подібна спайка все ж мала бути інтелігібельною для вікторіанського глядача, якщо той був ознайомлений із середньовічною традицією гротеску. Проте даний малюнок включає і більш витончені провокації. Неоднозначним персонажем є здивована дівчина в долішній частині малюнка. Вона притискає руки до низу живота, уможливлюючи цим сексуальні конотації: її жест може свідчити про усвідомлення власної сексуальності. Другий персонаж, що його розміщено у верхній частині малюнка, втаємничено посміхається та вказує кудись за межу зображення. Видається, що він знає секрет дівчини. Подібні глумливо усміхнені персонажі, які дивляться прямо на глядача, пізніше стали типовими для Бердслея. Як зауважує Д. Деннісоф, "герої, що повертають погляд", мимоволі залучають спостерігачів до "театру бажання", розіграного художником [21, 45]. Таким чином, глядачі, що поміг-

чають "непристойності", стають свідками та співучасниками порушення "природних" вікторіанських конвенцій у сфері гендеру та сексуальності.

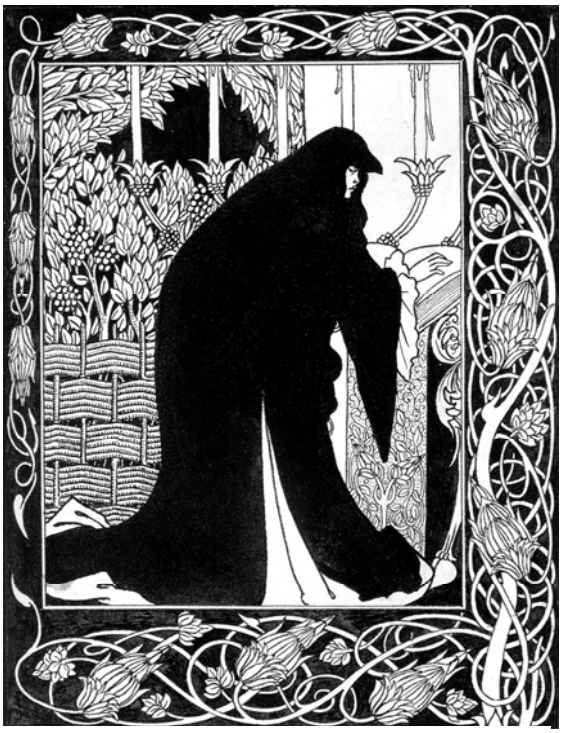
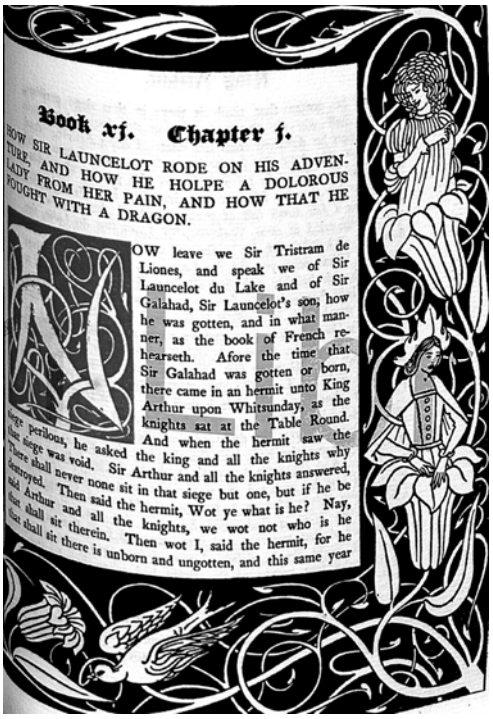


Рис. 3. Обрі Бердслей. "How Queen Guenevere Made Her a Nun". 1893–1894. Малюнок пером, чорнило. 30×28. The Granger Collection, Нью-Йорк.



Book xi. Chapter i.

HOW SIR LAUNCELOT RODE ON HIS ADVENTURE, AND HOW HE HOLPE A DOLOROUS LADY FROM HER PAIN, AND HOW THAT HE FOUGHT WITH A DRAGON.

NOW leave we Sir Tristram de Liones, and speak we of Sir Launcelot du Lake and of Sir Galahad, Sir Launcelot's son, how he was gotten, and in what manner, as the book of French rehearseth. Afore the time that Sir Galahad was gotten or born, there came in an hermit unto King Arthur upon Whitsunday, as the knights sat at the Table Round. And when the hermit saw the siege perilous, he asked the king and all the knights why that siege was void. Sir Arthur and all the knights answered, There shall never none sit in that siege but one, but if he be destroyed. Then said the hermit, Wot ye what is he? Nay, said Arthur and all the knights, we wot not who is he that shall sit therein. Then wot I, said the hermit, for he that shall sit there is unborn and ungotten, and this same year

Рис. 4. Обрі Бердслей. Декоративний бордюр у "The Birth Life and Acts of King Arthur" Томаса Мелорі (London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894), с. 639. Фототипія на папері. 30×28. Британська бібліотека, Лондон.

Наше припущення щодо сексуального самоосвідомлення дівчини обумовлене прочитанням ілюстрації у послідовності двох попередніх віньєток, що складаються у наратив спокуси: вони зображають приголомшену жінку, ймовірно, до та після сцени звваблення. Подія сексуального самоосвідомлення героїні потребує контекстуального роз'яснення. Згідно з вікторіанською сексуальною політикою, незаміжні жінки мали бути абсолютно необізнаними в тому, що стосувалося "фізичного боку подружнього життя". В рамках обговорення "жіночого питання" феміністки доводили, що "неосвіченість, прикрашена поетичним ім'ям "невинність"", є свідченням чоловічого прагнення утримувати жінок у "підлеглому становищі" [22, 675]. У другій половині XIX століття ця позиція усвідомлювалося "новими жінками" не лише як обмеження їхніх прав, але як загроза здоров'ю та життю: "інфекційні хвороби" (сифіліс та гонорея), набуті чоловіками внаслідок дошлюбних або позашлюбних зв'язків із повіями, представляли небезпеку для "ангела в домі". Дружина виявлялася особливо вразливою через брак елементарних знань про статеве життя. Проте представники консервативної частини суспільства наполягали на тому, що "дівиці <…> природним шляхом та внаслідок вивчення Біблії одержують необхідне знання, що вбереже їх від зла" [22, 676]. Таким чином, сексуалізований малюнок Бердслея сприймався традиціоналістами як виклик суспільній моралі.

"Природний" порядок підривається ще більш радикально у схожій віньєтці, що також комбінує квіти та фігури людей. Останні, однак, репрезентовані лицарями, що б'ються на мечах. Квітка як атрибут жіночності руйнує "природну" концепцію маскулінності та, зокрема, лицарський ідеал: незважаючи на те, що малюнок є одним з небагатьох зображень лицарів короля Артура в дії (а не інертними та неозброєними, як на більшості бердслеївських ілюстрацій), їхня агресивна маскулінність дискредитується за рахунок зрощування з квітами.

На думку вікторіанця Гаррі Кілтера, нема нічого "більш перверсивного <…> ніж ці гротески, у яких моделі жіночності та мужності перемішуються і в результаті утворюють монструозну амальгаму, нездорову, безрадісну та неприродну" [23, 778]. Критик помітив, що найбільшу небезпеку становить саме "незатаврований гріх" [23, 779]. Слід ще раз підкреслити, що саме амбівалентність робіт Бердслея загрожувала порушенням філістерського "природного порядку", адже глядачі були змушені самостійно заповнювати пропуски, означувати прогалини змісту.

Бердслей поділяв ідеї Бодлера, Гюісманса, Уайльда й інших декадентів, що їм мистецтво видавалося цариною, протилежною природі. Перверсивне та гротескне служило невичерпним джерелом натхнення, адже позначене як дещо "неприродне", воно, відповідно, було художнім.

В оформленні дентівського видання "Смерті Артура" Бердслей розбиває природу на рівні змісту ілюстрацій (численні зображення огороджених садів, стягнутих каркасами кущів, парканів і т.д.) та на рівні форми ("редукція природи до орнаменту"). Деформуючи та перебудовуючи природні об'єкти, бердслеївські гротески кепкують з припущення про когерентність навколишнього світу. Ставлячи під сумнів природність "природного стану речей", Бердслей зазіхає на недоторканість культурних кодів, що лежать у засновках вікторіанської культури. Як відомо зі структуралістських досліджень первісної свідомості, наявність дихотомій є необхідним фундаментом для побудови космогонічного міфу, який має вписати функціонування Всесвіту в інтелігібельну структуру [24]. Оскільки більша частина робіт художника не підтримувала конвенції, що уможливлювали нормативне функціонування пізньовікторіанського буржуазного суспільства, захисники благопристойності таврували його роботи "як цілковито не інтелігібельні" [25, 12]. У термінах Е. Гідденса художня стратегія Бердслея загрожувала "онтологічній безпеці" сучасників, тобто існуванню певної "колективної рамки реальності", яка приховує від членів громади той факт, що їхньому "природному" знанню про довколишній світ бракує об'єктивних підстав [26, 36]. Трансгресивні малюнки Бердслея сприймалися панівною культурою як неприпустимі.

Примітки:

[1] Дарвіністська ідея "боротьби за виживання" домінувала в осмисленні вікторіанцями свого місця в умовах становлення капіталістичного суспільства. Джон Раскін звеличував природу, вважаючи спостереження за живою природою вирішальним для здорового внутрішнього життя. За Раскіном мистецтво мало вчитися в природи, а також сприяти вдосконаленню морального та практичного добробуту нації.

[2] "Мистецтва і ремесла" (The Arts and Crafts Movement) – рух у декоративно-прикладному мистецтві, що зародився в Англії у 1860-х роках, швидко розповсюдився Європою та США і впливав на художнє життя до 1930-х років. Представники руху, що його очолював Морріс, підкреслювали цінність декоративно-прикладного мистецтва в естетизації повсякденного життя людини. Члени руху плекали зв'язок між митцем та творінням, підносили цінність ручної праці та прагнули відновлення середньовічних ремісничих традицій.

Використані джерела:

1. Malory T. The Birth Life and Acts of King Arthur : with an introduction by professor Rhys and embellished with designs by Aubrey Beardsley : [in 3 vols] / Ed.: Simmons F.J. – London : J. M. Dent & Co, 1893, 1894.

2. Foucault M. The History of Sexuality : An Introduction. V. 1. / Michel Foucault. – New York : Pantheon Books, 1978. – 168 p.

3. Marrilier H. C. Aubrey Vincent Beardsley / H.C Marrilier // The Early Work of Aubrey Beardsley. – London : John Lane: The Bodley Head, 1899. – P. 1–18.

4. Тейлор Ч. Джерела себе / Ч. Тейлор. – К. : Дух і літера, 2005. – 696 с.

5. Маковский С. Обри Бердслей / Сергей Маковский // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М. : Игра-техника, 1992. – С. 250.

6. Jackson H. The Eighteen Nineties / H. Jackson // Holbrook Jackson. – New York : Capricorn, 1966. – 368 p.

7. Snodgrass C. Aubrey Beardsley: Dandy of the Grotesque / C. Snodgrass. – New York : Oxford University Press, 1995. – 338 p.

8. Walker R. A. Le Morte Darthur with Beardsley Illustration : A Bibliographical Essay / R. A. Walker. – Bedford : The Author, 1945. – 24 p.

9. Calloway S. Aubrey Beardsley / S. Calloway. – London : V & A Publications, 1998. – 224 p.

10. Burne-Jones E. C. Burne-Jones talking : his conversations 1895–1898 preserved by his studio assistant Thomas Rooke / E.C. Burne-Jones. – London : Murray, 1982. – 211 p.

11. Fine Arts // The Athenaeum. – 1894. – № 3504. – P. 866–868.

12. Ross R. Aubrey Beardsley / R. Ross. – London : John Lane : The Bodley Head, 1909. – 112 p.

13. Евреинов Н. Обри Бердслей / Н. Евреинов // Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М. : Игра-техника, 1992. – С. 257–266.

14. Symons A. Aubrey Beardsley / A. Symons // The Art of Aubrey Beardsley. – New York : Boni & Liveright, 1918. – P. 23–36.

15. Houfe S. Fin-De-Siecle: Illustrators of the 1890s // S. Houfe. – London : Barrie & Jenkins, 1992. – 192 p.

16. Review of Beardsley's Art in "The Studio" // London Figaro. – 1893. – 20 April. – P. 13.

17. Beardsley A. The letters of Aubrey Beardsley / ed.: Henry Maas, J. L. Duncan, W. G. Good. – Rutherford, N. J. : Fairleigh Dickinson UP, 1970. – 472 p.

18. Lawrence A. H. Mr. Aubrey Beardsley and His Work / A.H. Lawrence // The Idler. – 1897. – 11, 2. – 188–202 p.

19. A. M. S. The Art of Aubrey Beardsley / A. M. S. // The Speaker. – 1898. – 26 March. – 386–388 p.

20. Zatlin L. G. Aubrey Beardsley's "Japanese" Grotesques / L. G. Zatlin // Victorian literature and culture. – 1997. – 25. – 87–108 p.

21. Denisoff D. Decadance and aestheticism / D. Dennisoff // The Cambridge Companion to the Fin de Siecle / Gail Marshall. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – 31–52 p.

22. Madame Adam. The Tree of Knowledge / Madame Adam, H. Adler, Walter Besant, and others // The New Review. – 1894. – 11. – P. 675–690.

23. Quilter H. The Gospel of Intensity / H. Quilter // The Contemporary Review. – 1895. – 67. – P. 761–782.

24. Леві-Стросс К. Міт та значення / К. Леві-Стросс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 448–462.

25. We noticed Mr. Oscar Wilde's "Salome" // Times. – 1894. – 8 March. – P. 12.

26. Giddens A. Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age / A. Giddens. – Cambridge : Polity, 1991. – P. 35–69.

Довжик Александра Константиновна, аспирант

Обри Бердслей и "Смерть Артура": подрыв викторианского естественного порядка

В статье рассматривается художественное оформление романа "Смерть Артура" Томаса Мэлори, выполненное Обри Бердслеем. В XIX столетии капиталистическое общество маркировало трансгрессивные по отношению к доминирующим конвенциям культурне процессы как "неестественные". Именно трактовка Обри Бердслеем "естественного" в оформлении романа "Смерть Артура" вызвала возмущение викторианской буржуазной прессы.

Автор анализирует иллюстрации Бердслея с точки зрения дестабилизации природы на уровне содержания (изображение огражденных садов, заборов) и на уровне формы ("редукция природы до орнамента").

Ключевые слова: Обри Бердслей, викторианский декаданс, дизайн книги, трансгрессия, онтологическая безопасность.

Oleksandra Dovzhyk, Postgraduate student

Aubrey Beardsley and "Le Morte Darthur": Subversion of Victorian Natural Order

As Michel Foucault made clear, the nineteenth century bourgeois society had been involved in the processes of optimizing, controlling, intensifying its productive and reproductive forces. On the one hand, phenomena that contributed to the development of capitalism were marked as 'natural' and 'healthy'. On the other hand, those trends of thoughts, forms of art, and everyday practices that transgressed the convention were defined as 'unnatural', 'degrading' and 'morbid'. Unsurprisingly, the works of a Victorian Decadent artist Aubrey Beardsley were regarded by contemporaries as 'unhealthy' and 'artificial'. In order to argue that moral panic was caused by Beardsley's ironic undermining of the Victorian 'natural order', the essay examines how the artist represented nature in his first commissioned work, designs to the Morte Darthur, revealing the subversive potential of its 'essentially decorative' and 'grotesque' approaches.

Beardsley's illustrations were compared with the prints of William Morris's Kelmscott Press, and, in fact, became a distorting mirror of the latter's Pre-Raphaelite ideology. While Morris opposed mass reproduction which ruined the 'natural character of works', 'Le Morte D'Arthur' was reproduced by photo-mechanical means. Besides, Beardsley included arresting anachronisms to his drawings thereby parodying Pre-Raphaelite attention to authenticity of costumes and historical landscape. He also introduced a number of characters that were absent from the primary text. Thus, the presupposed 'natural' correlation of text and image was neglected.

We refer to Aubrey Beardsley as to a disciple of Post-Romantic revolt against nature. In the Morte Darthur designs, the artist represents nature defeated both on the level of content (numerous depictions of walled gardens, pierced shrubs, etc.), and on the level of form (so called 'reduction of nature into the pattern'). By deforming and restructuring natural objects, his grotesques mock at presumption of coherence of the world. Therefore, the natural origin of Victorian binary codes is challenged, the foundation of Victorian ideologies in nature, undermined. As structuralist studies of 'primitive' thinking argue, existence of dichotomies is necessary for construction of cosmological myths that aim to inscribe principles of the functioning of the Universe into an intelligible structure. As might be expected, speakers of Victorian decorum named Beardsley's drawings 'unintelligible' and 'repulsive'. For the most part, the artist refused to maintain conventions and beliefs that enabled normative operation of the late Victorian bourgeois society. Moreover, his art strategy constituted a threat to the Victorians' 'ontological security' in Giddens's sense of the term, that is, the 'shared framework of reality' which preserves community members from facing the reverse chaos, and conceals the fact that natural knowledge about reality 'lacks foundations'. Accordingly, Beardsley's transgressive drawings that blurred the boundaries of this secure 'framework' were unbearable for the ruling culture.

Key words: Aubrey Beardsley, Victorian Decadence, book design, transgression, nature, ontological security.

УДК 7.072.2:725.182(477)(045)

Калініченко Віталіна Вікторівна,
аспірант

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ ТА СЕМАНТИКА "ВИДУ КУПОЛА В ЦЕЙХГАУЗІ В ЗАМКУ" ХОТИНСЬКОЇ ФОРТЕЦІ

У статті аналізується наведене за архівними матеріалами зображення, що було розміщене на стелі цейхгаузу Хотинського замку. Визначаються особливості композиційної побудови зображення та подається прочитання семантичного значення символів. Висуваються припущення щодо періоду його нанесення та первинного призначення.

Ключові слова: *Хотинська фортеця, цейхгауз, інтер'єр.*

Хотинська фортеця є визначною історико-архітектурною пам'яткою України XIII–XIX століть, формування якої відбувалося під впливом культур багатьох країн. Тому вона вирізняється серед подібних архітектурних споруд нашої держави і викликає науковий інтерес до виявлення цих впливів у конкретних об'єктах.

Серед широкого кола введеної до наукового обігу інформації про Хотинську фортецю переважать історичні та археологічні дослідження, присвячені вивченню історичного середовища Хотинщини та відповідної зміни архітектурних форм Хотинської фортеці, а також пошуку артефактів. Матеріали щодо археологічних досліджень Хотинської фортеці публікувались Б. Тимощуком, С. Пивоваровим, Ю. Мисько; з історії та архітектури – І. Возним, О. Масаном, М. Шлапак, Л. Михайлиною, О. Добржанським, Ю. Макаром, Ф. Туранли, Г. Логвином, С. Комарницьким, М. Ашкіназі та ін. Інформація, яка розкривала б особливості інтер'єрів приміщень замку та інших будівель Хотинської фортеці на різних етапах будівництва, досить обмежена та фрагментарна. Наприклад, під час археологічних розкопок Б. Тимощука у 60-х роках XX століття були виявлені фрагменти фрескового розпису XIV – початку XV ст., виконаного яскравими червоними, чорними, рожевими і жовтими фарбами, що "зображували людські постаті в німбах, деталі одягу, а на багатьох збереглися кириличні літери, нанесені червоною фарбою і поділені чорними лініями" [1, 17].

Важливим для науки вважаємо аналіз документу, в якому зафіксовано цілісний вигляд стелі одного з приміщень замку. Це фотографія креслення "Вид купола в цейхгаузі в Замку за № 62" з альбому фотографій (архівних матеріалів) креслень планів, фасадів і розрізів споруд Хотинської фортеці [2], виконаних російськими інженерами (а саме "кондуктором 2-го класу" Казанцовим) в ході ремонтних робіт у фортеці у 1823 році (Рис. 1).

Масштабна лінійка, розміщена під зображенням виду куполу, дає можливість оцінити його реальні розміри: по контуру це прямокутник 2×3 сажені (що приблизно відповідає 4,3×6,5 м).

За іншим фото із зображенням карти із замком, поданим у цій же збірці, цейхгауз за № 62 знаходиться у приміщенні Палацу коменданта. Характер позначок на цій карті, а саме: арок і готичних склепінь перехрещеними лініями, дозволяє зробити висновок про наявність у Палаці коменданта двох таких приміщень. Зважаючи на розміри, форму приміщення, згадані позначення та дещо витягнуті в одному напрямку абриси самого зображення, воно розміщувалось не на куполі, як зазначено в назві, а на склепінні. Розриви прямокутника з лівого боку та знизу приблизно по 70 см позначають місця розташування дверних отворів.

На час складання креслень (1823 рік, період панування Російської імперії) замок здебільшого використовувався як військовий склад, що підтверджується експлікацією будівель на згадуваному плані замку. Цікавим видається встановлення призначення цього приміщення у доросійський молдавський та турецький періоди, зважаючи на набір знаків-символів, що присутні на кресленні стелі.

Зображення на стелі має чітку, впорядковану будову та несе певне закодоване послання, смисл, що передує його естетичній, художній складовій. Для прочитання смислів доцільним є звернення до геральдики, нумізматики та релігійних символів.

Хоча наведене зображення не збереглося, виконане креслення плану стелі дає можливість оцінити один цілісний фрагмент інтер'єру Комендантського палацу Хотинського замку – зображення, виконане майже на все склепіння.

Аналіз оформлення стель середньовічних замків, палаців показав, що для них більш характерними є сюжетні релігійні, міфологічні та астрономічні композиції. Поширені також різні варіанти геометричного та рослинного орнаментів: стрічкового або сітчастого. Має місце застосування де-

© Калініченко В. В., 2013

рев'яних панелей та кесонів. У разі використання геральдичних мотивів зазвичай зображено щит з гербом, при цьому композиція не займає всієї площини стелі, а розміщується компактно. Зображення на стелі цейхгаузу у вигляді восьмикутної зірки, що розташовано практично на всій площині стелі, значно вирізняється за змістом і формою серед зображень у подібних спорудах та свідчить про його унікальність.

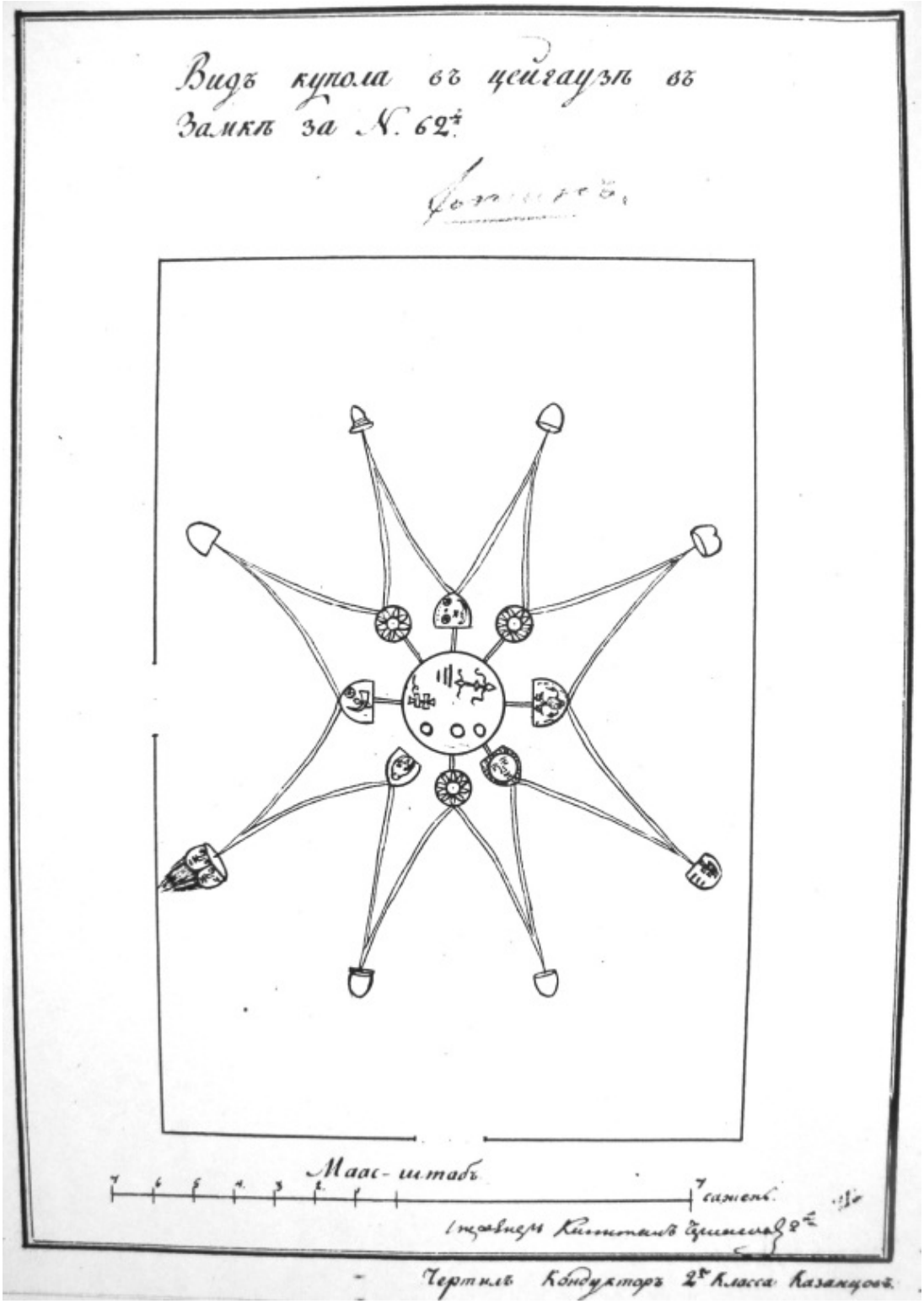


Рис. 1. Вид купола в цейхгаузі в Замку за № 62

Проаналізуємо композиційну побудову зображення. Основною формою є восьмипроменева зірка з колом всередині та три групи менших зображень, пов'язаних із зіркою (Рис. 2 а)):

1) Зображення на кінцях променів;

2) Зображення, що відходять від кола та дотикаються до внутрішніх кутів зірки;
3) Зображення всередині кола.

Відповідно до характеру розміщення символів (фігур) перша група об'єктів прочитується від центру, друга – до центру (Рис. 2 б), в)).

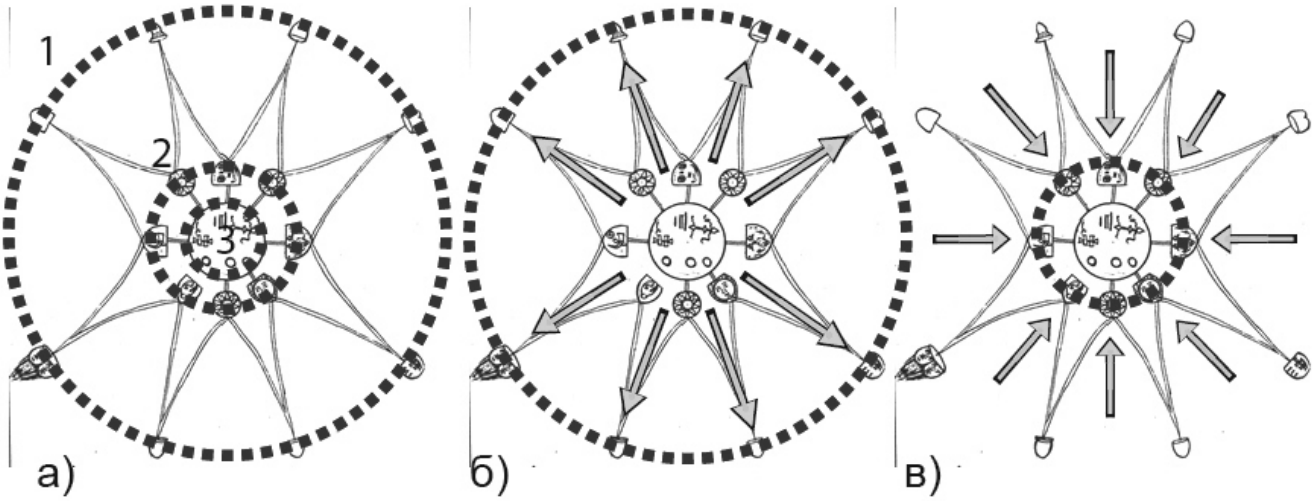


Рис. 2. а) групи зображень (символів); б), в) – схеми сприйняття знаків

Перша група зображень включає як пари об'єктів, що повністю повторюються (3 та 6 на Рис. 3 а)), так і об'єкти, що мають однакову загальну форму й різняться лише внутрішнім членуванням (1 та 5, 2 та 7, 4 та 8 на Рис. 3 а)). Зв'язки 2–7 та 3–6 дзеркально симетричні відносно горизонтальної осі, а 1–5 та 4–8 – відносно центру. Останні дві пари цікаві тим, що маючи однакову загальну форму, одне із зображень має деталі, а інше ні. Тут можна припустити, що вони не були домальовані, або таке протиставлення мало певну мету, або рисунок було втрачено на час його копіювання.

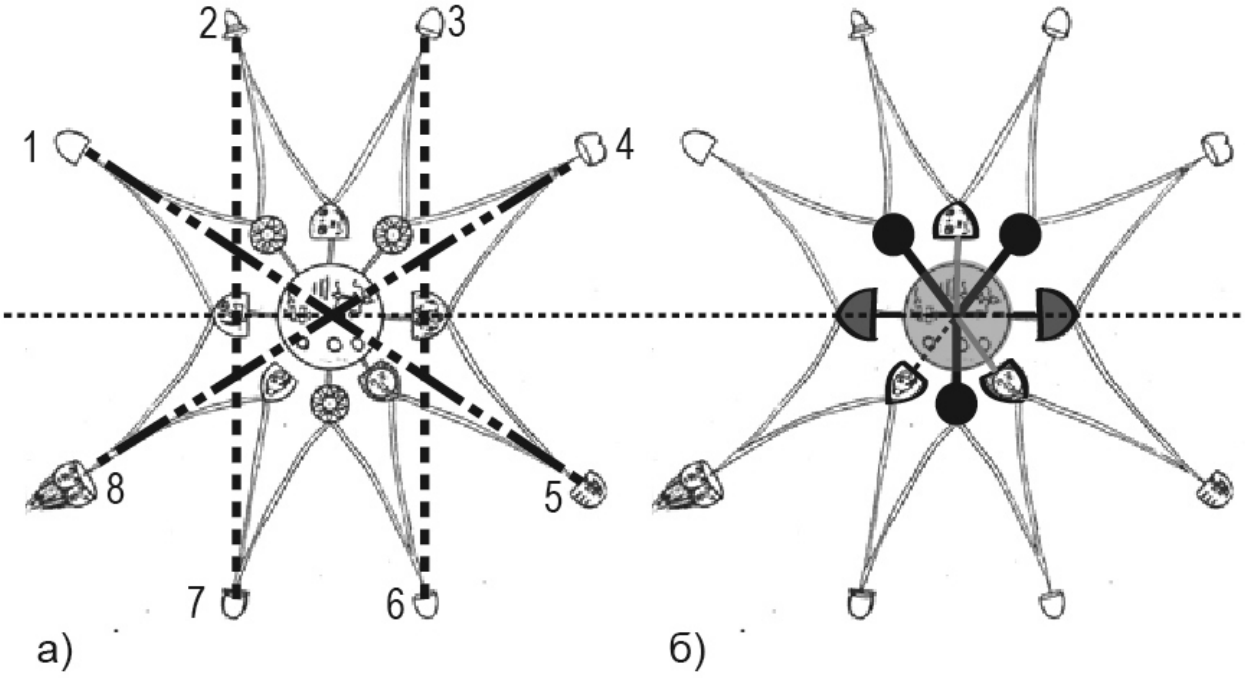


Рис. 3. Композиційна схема розміщення елементів: а) першої групи; б) другої групи

У розміщенні зображень другої групи також простежується система. Зокрема, зображення у колі (геральдична роза) повторюється тричі; форма щита, заповненого символами, також повторюється тричі в тому ж порядку; форма останніх двох зображень також однакова, а їх розміщення симетричне відносно вертикальної осі. Тому композицію розміщення елементів другої групи можна прийняти за дзеркально симетричну відносно горизонтальної осі (Рис 3. б)).

У другій групі знакових малюнків сім з восьми зображень поєднані з колом лініями-зв'язками. Це може свідчити як про незавершеність зображення, так і про зумисне виділення, виокремлення цього зображення з ряду інших з певною метою або для визначення порядку прочитання, розшифрування зображень.

Досліджуючи семантику зображення, доцільно встановити символічне значення його елементів, зокрема восьмипроменевої зірки, яка є основою всієї композиції. Її зображення має подвійний контур, так само, як і сполучення об'єктів другої групи з колом. Вважається, що вона є найдавнішим символом Божества. В іконописі восьмипроменева зірка зустрічається як зображення німбу з двох чотирикутників, що пересікаються, та символізує божественну та людську природу Ісуса Христа, а також Восьмий день творіння – прийдешнє Небесне царство. Восьмипроменева зірка, вписана в коло, зображується німбом на іконах Спаса Благе Мовчання та фігури Бога Отця в Новозавітній трійці. Восьмипроменеву зірку можна побачити також у відомих Молдавських розписних церквах, як ззовні – в німбах, так і всередині – в розписах стелі та оформленні куполу.

Кінці зірки увінчуються зображеннями, що за формою можуть відповідати головним уборам. Капелюхи часто є символами різних соціальних верств, груп. За їх формою, кольором можна визначити приналежність людини до тієї чи іншої групи чи релігії. В західноєвропейській геральдиці, особливо католицькій, головний убір – шляпа – символізував приналежність власника герба до духовенства. У католицтві низька широкопола чорна шляпа з пласкою тулією та визначеною кількістю китиць на шнурах є емблемою титулованого духовенства: кардиналів, архієпископів, єпископів, абатів [3].

Шість з восьми зображень мають в основі овал, що показує їх об'ємними, розміщеними у просторі. Два інші мають рівну основу, проте виділяються вони не лише цим. Позначене на Рис. 2 а) цифрою 5 зображення прикрашене патріаршим хрестом та трьома горизонтальними лініями, які можна трактувати як пояс Арпада. Відсутність об'ємності на цьому зображенні не дає можливості однозначно віднести його до головного убору, це може бути і малюнок щита. Можна припустити, що зображені в цій групі головні убори мають відношення до релігійної діяльності, тоді зображенням, позначеним цифрами 3 та 6 відповідає скуфія, а 7 (та 2) мітра. Складність викликає ідентифікація зображення під цифрою 8: здвоєного зображення облич зі спільною бородою та зрізаним, порожнім верхом черепа. Навпроти нього розміщене зображення (під цифрою 4), ідентичне за формою, але без облич і бороди. Дві пари 1, 5 та 4, 8 виглядають або незавершеними, або вказують на певний зв'язок між особами чи санами, посадами, які вони представляють та їх майбутнім (минулим).

Наявність двох облич у однієї голови зустрічається як зображення дволикого римського бога Януса, та при цьому обличчя на монетах зображуються в профіль, а не в анфас. При використанні цього мотиву в чашах, вазах обличчю часто надається об'єм, та композиція лишається незмінною – в анфас можна побачити лише одне з двох облич.

Зображення другої групи містять вписані в коло квітки – дев'ятипелюсткову та дві десятипелюсткові (Рис. 4 а)). Більш характерним для Молдавії було зображення шестипелюсткової геральдичні рози, проте за правління господаря Стефана III Великого (1457–1504), коли і було розпочато будівництво кам'яного замку, який зберігся донині, на монетах разом з хрестом та поясом Арпада зображувалась десятипелюсткова квітка.

Щит із зображенням голови бика та щит із зображенням півмісяця, зірки та роз містять найбільш відомі геральдичні символи Молдавії. Зображення місяця на монетах змінювалось. Він зображувався ріжками то вправо, то вліво. Такий поворот, як, наприклад, на даному малюнку, зустрічається одночасно із зображенням шестикінцевого хреста на звороті монет.

Ще один щит з малюнком, що покриває все тло, зображує сонце. В середньовічній геральдиці сонце було символом світла, багатства, достатку. Зображувалась емблема сонця у вигляді кола з людським обличчям та променями, що відходять від нього. Повне сонце в центрі, полуденне, вказує на розквіт держави [2]. Наступна пара має на собі зображення ріжка з квіткою та якір, останній є християнським символом надії.

Композиція в колі чітко не структурована. На відміну від інших частин зображення, розміщення елементів характеризується лише їх горизонтальною спрямованістю (Рис. 4 а)). Набір розміщених в центрі композиції в колі символів представлено:

- шестикінцевим патріаршим хрестом з розширеними кінцями та завитком;
- трьома паралельними смугами, довжина яких збільшується (наростає);
- жезлом із завитками;
- трьома колами.

Зображення шестикінцевого патріаршого хреста з розширеними кінцями почало з'являтись на молдавських монетах під впливом повернутого з турецького полону у 1475 році константинопольського

Вселенського патріарха Ніфона X. До того часу використовували зображення чотирикінцевого хреста з розширеними кінцями. На монетах, випущених за правління Богдана III Кривого (1504–1517), шестикінцевий патріарший хрест у накресленні вже з роздвоєними розширеними кінцями. Це свідчить про те, що зображення на стелі приміщення у палаці коменданта було нанесене за правління господаря Стефана III Великого, тобто одночасно із зведенням цього будинку – від 80-х років XV століття до 1504 року. Хоча не можна не припустити, що пізніше до малюнку могли вноситись зміни.

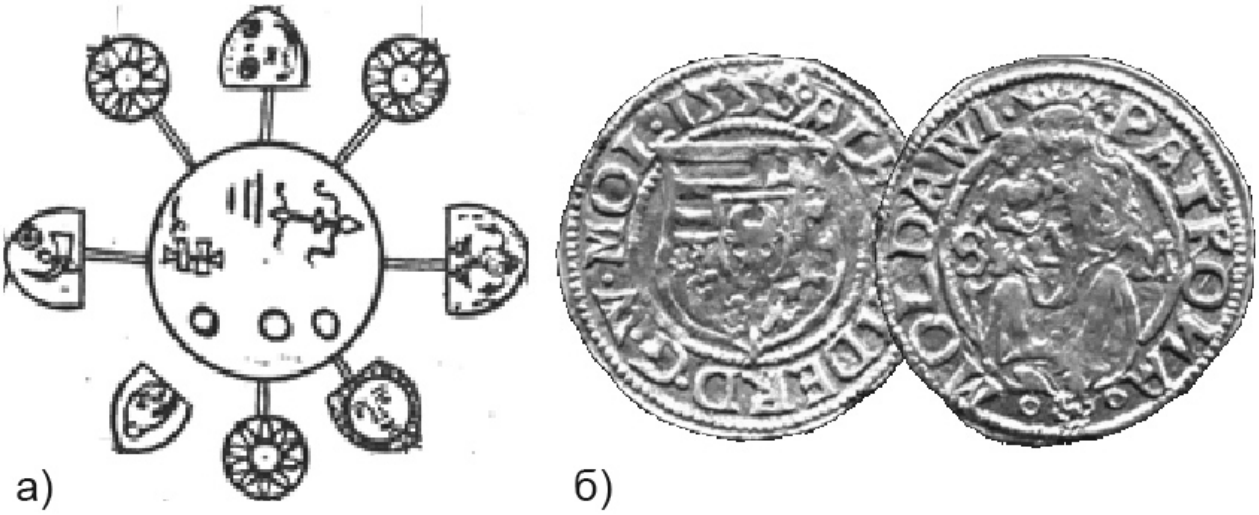


Рис. 4 а) Фрагмент. Центральна частина зображення на стелі цейхгаузу;
б) Монета часів правління господаря Олександра III Лепушняну

Наявність трьох ліній-смуг може відповідати поширеному в Молдавії геральдичному зображенню поясу Арпада, успадкованому від Угорщини. Він у Молдові вважається символом воїнської слави.

Наявність завитків на патріаршому хресті та жезлі може вказувати на те, що вони процвіли. Жезл, як і посох, палиця – символ владний, а процвівший жезл у християнстві вважається символом Богородиці. До охоронних символів можна віднести процвівший хрест, проте "процвітання" зазвичай зображується симетричним, на відміну від зображеного на склепінні. Щодо зображення трьох кіл, то можна припустити, що це незавершене зображення трьох геральдичних роз у перев'язі.

Схожий набір знаків можна знайти на монетах деньє, викарбуваних у 1558 році у Сучаві за господаря Олександра III Лепушняну (Рис. 4 б)). На цій монеті щит із зображенням голови тура поміщається в центр чотиричасного щита, в першому полі якого зображено пояса Арпада, у другому – шестикінцевий хрест з розширеними кінцями, в третьому – три геральдичні троянди в перев'язі, в четвертому – процвівший жезл [4].

Центр композиції у колі порожній. Єдиний не приєднаний до центрального кола щит з зображенням голови тура міг "вийти" з центру.

З огляду на розглянуті смисли, які закладалися у композицію, зображену на стелі кімнати Палацу коменданта (Княжого палацу), та на планування приміщення, яке мало два входи, можемо зробити висновок, що воно виконувало громадську та представницьку функції. Покладена в основу зображення восьмипроменева зірка могла свідчити про бажання знаходитися під божественним покровительством. Вона об'єднує символи релігійних санів (капелюхів) на вістрях, символи світської молдавської влади в основі променів з побажаннями надії (якір) на процвітання та достаток (ріжок, сонце), а також підтримку Богородиці та патріарха військовій доблесті Молдавського князівства. Наведене зображення на склепінні цейхгаузу все ще містить багато загадок та потребує подальшого дослідження.

Використані джерела:

1. Михайлина Л. Нариси з історії Хотинської фортеці: факти, легенди, гіпотези / Любомир Михайлина, Сергій Пивоваров ; Держ. іст.-архіт. заповідник "Хотинська фортеця". – Хотин : [б. в.], 2011. – 128 с.

2. Памятники архитектуры XIII–XIX веков. Хотинская крепость : альбом фот. (арх. материал) : планы, фасады и разрезы сооружений / Гос. ком. Совета Министров УССР по делам стр-ва, Укр. спец. науч.-реставрац. произв. упр. – К. : [б. в.], 1977. – 5 с., 62 фот.

3. Похлёбкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики / Вильям Васильевич Похлёбкин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Междунар. отношения, 1994. – 560 с.

4. Молдавское княжество [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.heraldicum.ru/moldova/history.htm

Калиниченко Виталина Викторовна, аспирант

Особенности композиции и семантика "Вида купола в цейхгаузе в Замке" Хотинской крепости

В статье анализируется приведенное по архивным материалам изображение, которое было размещено на потолке цейхгауза Хотинского замка. Определяются особенности композиционного построения изображения и дается прочтение семантического значения символов. Выдвигаются предположения относительно периода его нанесения и первичного назначения помещения.

Ключевые слова: Хотинская крепость, цейхгауз, интерьер.

Vitalina Kalinichenko, Postgraduate student

Peculiarities of the Composition and Semantics of the "View of the Cupola in the Castle Armoury" of Khotyn Fortress

Khotyn fortress is an outstanding historical and architectural monument of Ukraine 13th–19th centuries. There were cultural and art influences from many countries in this fortress. Therefore, it is unique and has some scientific interest for detection these influences in particular objects.

Among wide range of information about the Khotyn fortress, which is included into scientific use, there are mostly historical and archeological researches, aimed at learning historical environment of Khotyn territory and respective changes of architectural forms of Khotyn fortress as well as search of the artifacts.

In this article the image on the ceiling of the Khotyn castle armoury is being researched; its drawing was made by Russian military engineering services in 1823 during repair works. The pictures of these drawings, in particular of the armoury ceiling, are registered nowadays in archive recordings and are named "The view of the cupola in the castle armoury № 62".

The analysis of this document allows us to expand pretty limited information about the peculiarities of the room interiors of the castle and other buildings of the Khotyn fortress at different stages of its construction. In particular, it is important to establish the meaning of signs and symbols, that are depicted on the walls and ceilings of Khotyn fortress.

The image on the armoury ceiling with an eight pointed star composition as basis, which takes almost all the ceiling surface, differs significantly by content and form from ceiling appearance of similar buildings and testifies its unique character.

During comparison of the size and form of the room, notations on the maps and a little stretched in one direction outline of the image was defined that the image was placed not on the cupola as indicated in the name, but on the vault. The actual dimensions of the room along the perimeter are calculated as 4.3 meters by 6.5 meters.

There are theories about the function of this room in the Moldavian construction period of the Khotyn castle taking into consideration the set of signs-symbols on the ceiling and time frames of its application on the ceiling. The peculiarities of the compositional arrangement of the image are being defined, which show its forethought, preciseness, regulation and according to this the image has to contain some encoded message, sense, which precedes its esthetic, artistic composite. In order to read the semantic meaning of those symbols it is useful to refer to heraldry, numismatics and religious symbols. It is pointed at the number of discrepancies in images, which could appear because of defects of the image itself, inattentiveness of the person, who made the drawing of initially foreseen separation of particular images from the others with certain purpose.

Taking into consideration the plan of the Palace of the governor or as it is also called Prince palace, the studied room had two entrances, it means it was walk-through and had social and representative function. The proof of this assumption was found in the explanation of the signs-symbols set into the composition, painted on the ceiling of the armoury.

Parts of composition related with the axes of the star. Its center contains a circle filled with images. Contour the of star framed by a double line. Some images are located at the ends of rays. They have a similar shape. The upper part of the figure shows rounded. The lower part of the six figures at its base is an ellipse, and two figures – a straight line. Images in the inner corners of stars, except one, connected with the circle by double lines. Three images among them fit into the circle, and the other in the shape of of the shield. Layout of the placement of three drawings of heraldic roses and three shields with drawings of the bull, Sun and the Moon is ordered. Images of two roses and a shield between them is symmetric to the image of two shields and roses between them. Placement of two larger shields are flip symmetric.

The character and the direction of the symbol explanation in three image groups and the semantic meaning of most symbols have been defined. Most of the symbols can be referred to Christian and Moldavian heraldic symbols. The analysis of numismatic sources and historical evidences testified that the image on the ceiling in the Palace of the governor was applied during government of the owner Stephen III the Great, that is all at the same time with the construction of this house – from 80-s of 15th century till 1504 year.

The eight pointed star as basis of the image could testify the wish to be under divine protection. It combines the symbols of religious ranks (hats) at the edges, symbols of Moldavian secular authorities on the basis of the strays with wishes of hope (anchor) for prosperity and welfare (horn, sun) as well as support of Holy Virgin and the patriarch of military valour of the Moldavian principality. The above mentioned image on the armoury vault still has many secrets and needs further research.

Key words: Khotyn castle, armoury, interior.

УДК 78.04(477)785.6"19-20"

Левко Вероніка Іванівна,
аспірант

ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕРЖАВНИХ МУЗИЧНО-КОНЦЕРТНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНИ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлено діяльність державних музично-концертних організацій, що функціонували в Україні у другій половини ХХ – на початку ХХІ століття. Визначено роль державних органів у регулюванні та плануванні концертної діяльності.

Найбільш повно розкрита робота українського гастрольно-концертного об'єднання Укрконцерт, основна функція якого полягала у влаштуванні гастролей українських театрів, естрадних і філармонічних колективів, окремих виконавців; організації масових музичних свят, концертів, фестивалів мистецтв як на території України, так і за її межами.

Вперше розглянуто діяльність концертних установ, що утворилися після розформування Укрконцерту, зокрема Всеукраїнського центру фестивалів і концертних програм, Українського державного театру пісні, Українського державного центру культурних ініціатив тощо.

Ключові слова: *концертна діяльність, музично-концертні організації, Укрконцерт.*

На розвиток художньої культури України, зокрема на становлення її концертного життя у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття значно вплинула діяльність музично-концертних організацій. Більшість цих об'єднань працювала на громадських засадах, деякі отримували державну підтримку. Функціонування музично-концертних організацій в Україні у зазначений період наразі залишається не вповні дослідженим. До висвітлення окремих аспектів їх роботи в різний час долучились: В. Довженко, В. Кузик, М. Кузьмін, Й. Миклашевський, М. Ржевська, К. Шамаєва та ін. Деякі відомості знаходимо у друкованих засобах масової інформації: "Вечірній Київ", "Дзеркало тижня", "Культура і життя", "Музика", "Сегодня".

Мета статті – охарактеризувати діяльність українських державних музично-концертних організацій другої половині ХХ – початку ХХІ століття.

Матеріалами дослідження стали архівні документи, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України.

Починаючи з 1930-х років контроль за плануванням концертної діяльності належав Українському акційному товариству "Укрфіл" (сформовано у 1928 році). Гастролі українських виконавців здійснювались через обласні філармонії, а пізніше через Укрконцерт – державне українське гастрольно-концертне об'єднання, утворене в Києві у 1959 році (Постанова Ради Міністрів УРСР від 25.08.1959 за №1296 і Наказ Міністра культури УРСР від 11.11.1959 за №529-В) [11]. Робота Укрконцерту передбачала організацію, планування гастролей естрадних і філармонічних колективів, концертних бригад, українських театрів, окремих виконавців по Україні та за її межами. Основною метою створення було пропагування найкращих творів вітчизняного мистецтва та класичної спадщини серед широких верств населення [12].

Укрконцерт влаштовував масові театралізовані вистави та концерти. У його складі працювало близько 350 артистів різних жанрів: співаки, артисти-розмовники, акробати, танцівники, музиканти-інструменталісти та ін. [13]. Об'єднання представляло широкій аудиторії не тільки розважальну, а й академічну і народну музику, класичний балет, поетично-драматичні жанри. Його артисти були постійними учасниками спеціальних концертів, присвячених відзначенню ювілейних дат, фестивалів мистецтв, оглядів, конкурсів, масових музичних свят Києва та інших міст.

На базі Укрконцерту активну творчу роботу проводили Н. Белецька, Є. Березін, Р. Борисюк, В. Вронський, А. Демиденко, В. Дідух, В. Дубок, В. Захарченко, Є. Ігнатов, М. Іконник, І. Карабиць, І. Кириліна, П. Морозенко, І. Поклад, В. Приліпченко, Є. Пруткін, В. Реус, Ю. Рибчинський, І. Синьовий, Л. Сілаєв, В. Тимохін, Ю. Тимошенко, О. Харченко, Б. Шарварко, В. Яковчук.

Колективи Укрконцерту представляли різноманітні музичні жанри та напрямки. Зокрема, можемо назвати такі як: Ансамбль класичного балету, Ансамбль драми і комедії, Духовий оркестр, Естрадно-симфонічний оркестр, Камерний хор ім. Б. Лятошинського, "Київська естрада", "Кияни", "Мальви", "Мрія", Мюзик-хол, "Явір", "Очима молодих", Театр драми і комедії, Театр історичного портрету, Театр пісні, Театр поезії тощо [14]. Програми їх концертів мали назви: "Якщо Вітчизна накаже", "Мир усім, хто трудиться", "Любов, комсомол і весна" і т. д.[2, 6].

© Левко В. І., 2013

Колективи 23 обласних і 2 республіканських філармоній Укрконцерту щорічно давали понад 70 тис. концертів, які відвідали 17–20 млн. слухачів. При цьому майже 20 тис. концертів проводились в сільській місцевості: їхня аудиторія налічувала близько 5–6 млн. слухачів [1, 38].

Від самого початку роботи здійснювався серйозний владний контроль за якістю виконання та художньою наповненістю репертуару всіх солістів, художніх колективів. Зокрема, у Постанові ЦК КУ "Про міри з покращення концертної діяльності" від 13.05.1986 № 176 наголошувалось на зростанні ролі музичного мистецтва, необхідності підвищувати вимоги до ідейно-художнього рівня і якості виконання творів, включених в концертні, телевізійні та радіопрограми. Особливу увагу вимагали приділяти змісту концертів, які проводяться для дитячої і молодіжної аудиторії.

Особливо жорстко це питання постало після червневого Пленуму ЦК КПРС 1983 року, на якому обговорювався стан і перспективи розвитку естрадно-концертної діяльності. Робота Укрконцерту у цьому напрямі була піддана критиці. Для усунення недоліків затвердили новий склад художньої ради, до якої ввійшли народні артисти СРСР – В. Вронський, В. Ковтун, Г. Туфтіна; народні артисти УРСР – Ф. Глущенко, В. Тимохін; композитори – І. Карабиць, Л. Колодуб; поет М. Ткач. До плану роботи було введено гастролі за кордоном.

Особлива увага приділялась впорядкуванню гастрольної діяльності, зокрема питанням відповідної документації. Поширеним явищем у роботі концертних організацій було скасування музичних заходів. Тому керівництва Укрконцерту, Росконцерту та Союзконцерту внесли пропозицію до Міністерства культури СРСР про спрощення цієї досить складної процедури. Міністерства культури СРСР та УРСР і Союзконцерт зобов'язали концертні заклади республіки надсилати листи-заявки, програми, кошториси для оформлення гастрольних посвідчень на концерти за межами України не лише до Союзконцерту, але й до Укрконцерту. Такі заходи були необхідні для випадків, коли відмінялась програма, що пропонувалась до союзного графіку, або унеможливлювався виїзд артистів на маршрут. Тоді Укрконцерт міг своєчасно проінформувати про це відповідні центральні керівні організації і вжити заходів, щоб заплановані концерти відбулись.

З квітня 1986 року Укрконцерт відмінив практику дублювання посвідчень Союзконцерту на ввезення програм у республіку, а також не оформлював артистам дозвіл на планові гастролі через складність таких бюрократичних процедур [5, 6].

Фінансова сторона діяльності Укрконцерту також викликала гострі питання. Це було зумовлено рядом чинників, найважливіший з яких – незбалансована система планування., що підтверджують слова тодішнього директора організації О. Круковського: "Союзні та республіканські гастрольно-концертні установи займались виключно щорічним перерозподілом нормованої кількості виступів виконавців, яким їх на своїй території забезпечити не вдається. До того ж, право на позареспубліканські концерти мають артисти, внесені в спеціальний список, який раніше щороку переглядався Міністерством культури СРСР, а нині поповнюється без цього і збільшився у кілька разів на шкоду якості" [5, 6].

За рік до початку планового періоду всі концертні заклади країни повинні були подавати до відповідних установ, а також Союзконцерту, заявки про організацію виступів своїх виконавців за межами області. У переважній більшості ці заявки не включали імена найпопулярніших артистів. Їх направляли на гастролі філармонії за вигідними для себе умовами, домовляючись з концертною організацією, тобто приймаючою стороною. І лише після завершення гастролей оформлялась документація. Так виникав щорічний додатковий план під назвою "міжреспубліканський обмін". По УРСР цей план був удвічі більшим за основний. Як наслідок, у союзні та республіканські плани потрапляли маловідомі виконавці, через що часто виникали конфлікти. Зазначимо, що із запланованих на 1987 рік 17 тис. концертів, запропонованих філармоніями, згоду отримали лише на 12 тис. Для досягнення середнього річного обсягу концертів доводилось організовувати кількатисячні виступи "…не включених до плану "зірок"" [2, 6].

Такий стан справ породжував фінансові негаразди, адже відсутність на афішах популярних імен робила концерти філармоній збитковими. Міністерство фінансів УРСР відмовляло у дотаціях, що зумовлювало потребу в додаткових комерційно вигідних концертах на великих майданчиках.

У листопаді 1987 року Рада Міністрів УРСР видала розпорядження "Про реорганізацію Українського гастрольно-концертного об'єднання Укрконцерт". Головними функціями об'єднання було визначено планування, організацію і контроль гастрольно-концертної діяльності на території республіки, проведення фестивалів, конкурсів, концертних заходів республіканського значення, спрямування й аналіз разом з місцевими органами культури організаторсько-творчої діяльності філармоній. Оголошувалося також про створення в столиці окремої концертної організації Київконцерт [15], підпорядкованої Головному управлінню культури Київського міськвиконкому. У процесі реорганізації з Укрконцерту до складу Київконцерту перейшли деякі художні колективи та окремі концертні виконавці.

Директором Київконцерту був призначений І. Завгородній. У публікації в газеті "Вечірній Київ" за 7 січня 1988 року він розповів, що перші кілька місяців становище організації було досить хитким через відсутність відповідної матеріальної бази, нормального приміщення, неможливість вчасно отримувати концертні костюми, реквізити тощо. На той час при організації працювало вже 20 творчих колективів, близько 400 артистів. Для їх репетицій було відведено всього три кімнатами. Такі умови дозволяли керівникам колективів лише зібрати всіх артистів і поставити їм творче завдання. Прибуток за перший рік існування становив 4,5 млн. рублів, але навіть така сума не могла бути достатньою через відсутність нормальних умов для плідної роботи [4].

Діяльність Укрконцерту фінансувалася й відповідним чином контролювалася державою. Проявом контролю на найвищому рівні стало обговорення відповідності діяльності об'єднання настановам щодо так званої "ідеологічної роботи", сформульованим у рішеннях пленуму ЦК КПРС 1983 року. Тодішньому міністру культури УРСР С. Безклубенку було доручено усунути недоліки у роботі з кадрами концертних організацій та приділити пильну увагу сценічному репертуару. Особливе занепокоєння висловлювалося щодо рівня репертуару естрадного.

Для посилення контролю за організацією концертно-гастрольної діяльності художніх колективів Укрконцерт отримав вказівку створити при відділі естради художню раду, функції якої полягали у контролі за діючим репертуаром, створенні програм естрадних колективів і виконавців об'єднання.

Після розформування Укрконцерту в 1993 році, яке пройшло в умовах докорінних змін соціокультурної ситуації в Україні, майже одночасно утворилось кілька конкуруючих гастрольно-концертних організацій: Всеукраїнський центр фестивалів і концертних програм, Український державний театр пісні, Український державний центр культурних ініціатив [6].

Всеукраїнський центр фестивалів і концертних програм був створений за ініціативи провідного спеціаліста Укрконцерту, Народного артиста України Б. Шарварка [10]. З його іменем пов'язана організація культурної програми в рамках проведення Року України в Росії, проведення Днів України на фестивалі "Слов'янський базар" у Вітебську тощо. Протягом тривалого періоду Б. Шарварко був головним постановником масштабних масових заходів, урочистих урядових і ювілейних концертів. Завдяки його величезному досвіду й особистим зв'язкам як у Києві, так і у Москві. Керівництво Центру планувало зробити основною базою для проведення своїх концертів Палац "Україна", однак ця ідея не була підтримана міністерством [6].

Керівником Українського державного театру пісні став народний артист України М. Мозговий (1994–1999). Серед найбільш значних акцій театру можемо назвати програму "Новорічне рандеву під куполом цирку", що здобула широкий культурний резонанс [6].

Український державний центр культурних ініціатив був створений під егідою Міністерства культури. Керівник – М. Буряк. Головною метою діяльності центру було визначено відродження культурної спадщини, популяризацію сучасних досягнень мистецтва і входження України у світовий культурний процес, підтримку академічного мистецтва. У відповідності до стратегічних завдань вже за перший рік свого існування центр ініціював і реалізував ряд акцій, присвячених творчості І. Котляревського, Г. Сковороди, Б. Лятошинського, В. Довженка. Передбачалося, що державне фінансування таких заходів має підкріплюватися коштами меценатів і спонсорів, залучення яких також стало завданням центру.

У 2002 році генеральним директором центру став Заслужений діяч мистецтв України В. Куцевалов, який водночас очолив державні підприємства "Український державний центр мистецтв" та "Укрдержконцерт", казенне підприємство "Державний гастрольно-концертний центр України", всеукраїнську молодіжну громадську організацію "Україна-фестиваль". Спектр діяльності даних організацій широкий: від організації різноманітних звітних концертів, урядових та масово-видовищних заходів, художніх виставок, гастролей академічних, фольклорних і естрадних виконавців до створення та пропагування національного культурного продукту.

Укрдержконцерт було створено наприкінці 2003 року за ініціативи Міністерства культури і мистецтв з метою підвищення професійного рівня організації концертної діяльності. Рішення було зумовлено тим, що артисти, які збирались в турне, змушені були самі турбуватись про рекламу, знаходити спонсорів, отримувати дозволи на проведення концертів у кожному місті, що не залишало часу для занять творчістю. Часто до процесу залучались випадкові люди-непрофесіонали, що негативно впливало на рівень концертів.

Відповідальність за налагодження цієї системи взяв на себе Укрдержконцерт: в кожній області України працюють управління культури, філармонії, будинки культури, а в них – адміністратори з великим досвідом роботи. Втім, як зазначає В. Куцевалов, працюють вони в умовах відсутності нормального фінансування [7].

З 2004 року, згідно з Постановою Кабінету Міністрів України "Про затвердження Порядку організації та проведення гастрольних заходів" від 15.01.2004 № 35, для проведення гастрольного заходу його

організатору необхідно отримати свідоцтво. Водночас, наявність такого свідоцтва не гарантує високого професіоналізму артиста, адже припинили існувати художні ради, які дуже ретельно відбирали виконавців.

Згідно з вищеназваною Постановою, проведення гастрольних заходів (за винятком благодійних акцій) передбачає оплату організаторами податків до бюджету, що дає можливості для фінансування філармоній, розширення галузі. Державна фінансова підтримка гастрольної діяльності здійснюється за рахунок коштів загального та спеціального фондів Державного бюджету України і місцевих бюджетів. Спеціальні фонди формуються від збору за проведення гастрольних заходів. Розподіл коштів ведеться на конкурсних засадах. Для цього створюються спеціальні експертні ради, до яких входять видатні діячі мистецтва і культури. Рішення про надання фінансової підтримки приймає Міністерством культури України.

У 2010 році всі відповідальні за проведення культурних заходів державні підприємства були об'єднані в єдину казенну структуру – Укрдержконцерт [3].

Сьогодні в Україні зареєстрована велика кількість концертних установ, серед яких: "Дніпроконцерт" (Дніпропетровськ), гастрольно-концертне об'єднання "Рухконцерт" (Київ), ТОВ "Концертне агентство "Нова"" (Київ), ДП "Українська державна концертна компанія" (Київ), Державне гастрольно-концертне об'єднання "Чорне море" (Севастополь), ТОВ Концертно-комерційний центр "Шлягер" (Тернопіль) тощо. Цей перелік можна було б продовжити низкою приватних підприємств, робота яких спрямована у тому ж напрямку.

Отже, починаючи з другої половини XX століття, державне українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт повністю координувало роботу в галузі концертної діяльності. Після його розпаду почали з'являтись установи, функціонування яких підпорядковувалося новим ринковим відносинам, за яких держава виступає одним із спонсорів. Крім того, утворилася низка фірм, що займаються влаштуванням різноманітних мистецьких заходів.

Використані джерела:

1. Безклубенко С. Д. Розвиток культури в Українській РСР / С. Д. Безклубенко. – К. : Політвидав України, 1981. – 119 с. – С. 38.
2. Бєляєв І. Реконструкція естради: естрадно-концертна діяльність Укрконцерту / І. Бєляєв // Культура і життя. – 1983. – 11 грудня. – С. 6.
3. Вергеліс О. МКТ створить казенне підприємство "Укрдержконцерт" / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. – 2010. – 10 квітня. – № 14.
4. Завгородний І. Київконцерт: кроки перші, тернисті / І. Завгородний // Вечірній Київ. – 1988. – 7 січня.
5. Круковський О. Навіщо потрібен Укрконцерт / О. Круковський // Культура і життя. – 1987. – 15 березня. – С. 6.
6. Минко Я. Укрконцерт почил в бозе. Что дальше? / Ярослав Минко. – Зеркало недели. – 1995. – № 8 (21) февраля – 4 марта.
7. Пора повышать "планку нашей эстрады" // Сегодня. – 2004. – № 11 (1655). – 19 января.
8. Трибушний О. Концертна діяльність : шляхи розвитку / О. Трибушний // Музика. – 1987. – № 1. – С. 1.
9. Чудний В. Уроки шефства / В. Чудний // Культура і життя. – 1987. – 12 липня. – С. 3.
10. Шарварко Б. Концертні жнива / Б. Шарварко // Музика. – 1973. – № 6. – С. 22.
11. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), Українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт, ф. 504, оп. 1, спр. 1, 2 арк.
12. ЦДАМЛМ України, Українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт, ф. 504, оп. 1, спр. 1, арк. 1, с. 3.
13. ЦДАМЛМ України, Українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт, ф. 504, оп. 1, спр. 2, с. 2.
14. ЦДАМЛМ України, Українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт, ф. 504, оп. 1, спр. 1, арк. 1, с. 4–5.
15. ЦДАМЛМ України, Українське гастрольно-концертне об'єднання Укрконцерт, ф. 504, оп. 1, спр. 2, арк. 1, с. 3.

Левко Вероника Ивановна, аспирант

Деятельность государственных музыкально-концертных организаций в Украине во второй половине XX – в начале XXI столетия

В статье освещена деятельность государственных музыкально-концертных организаций, функционировавших в Украине во второй половине XX – в начале XXI столетия. Определена роль государственных органов в регулировании и планировании концертной деятельности.

Наиболее полно раскрыта работа украинского гастрольно- концертного объединения Укрконцерт, основная функция которого состояла в устройстве гастролей украинских театров, эстрадных и филармонических коллективов, отдельных исполнителей; организации массовых музыкальных праздников, концертов, фестивалей искусств как на территории Украины, так и за ее пределами.

Впервые рассмотрена деятельность концертных учреждений, которые образовались после расформирования Укрконцерта, в частности Всеукраинского центра фестивалей и концертных программ, Украинского государственного театра песни, Украинского государственного центра культурных инициатив и т.п.

Ключевые слова: концертная деятельность, музыкально-концертные организации, Укрконцерт.

Veronica Levko, Postgraduate student

Activity of the State Musical Concert Organizations of Ukraine in the Second Half of 20th – Beginning 21st Century

The article for the first time highlights the activity of public music concert organizations that operated in Ukraine in the second half of 20th – beginning of 21st century.

The author most thoroughly disclosed work of Ukrainian touring and concert organization "Ukrconcert." The main function of this structure was to arrange tours of Ukrainian theaters, vaudeville and philharmonic bands, individual artists, organizing massive music festivals, concerts, art festivals both in Ukraine and abroad.

This institution was established to popularize and promote the best works of native art and classic heritage among the masses. Repertoire policy of the concert brigades was controlled by special artistic councils whose members were responsible for the selection of substantiated works, and the quality of their performance.

"Ukrconcert" was completely dependent on "Soyuzconcert." The later served as the sole focal centre of the concert on the device in the USSR. It was his leadership took the decision to Ukraine tours of various foreign artists, teams, or lack thereof. According to the "Soyuzconcert" received all the funds collected from artistic activities.

The issue of financing of the concert institutions rather acutely since 1990th government grants are not able to function normally given to subjects of culture and art. Got a question about the transition of organizations to complete samookupannya. It is served as a main reason for the termination of the "Ukrconcert."

At the same time begin to form a completely new competitive touring and concert organizations which were led by experienced leaders in the field of arts.

One of the first was the "Ukrainian State Centre of Festivals and Concerts" created by leading specialists of the former "Ukrconcert", directed by Boris Sharvarko. For a long time he had a monopoly in the festive productions government, anniversary concert, held at the same circuit that suit senior management. Most of them took place in the Palace "Ukraine", although in the future this place and became the main base for the job, despite all efforts to the head. Center had a huge uncontrolled means. Owing to the commercial activities the organization had quite a stable financial position.

Quite a wide range of activities covered and the other self-supporting organization – "Ukrainian State Theater Of Song" under the soloist 'Ukrconcert "singer N.Mozgovyi. Many creative actions have significant cultural impact.

"Ukrainian State Centre of Cultural Initiatives" was formed under the auspices of the Ministry of Culture. The main purpose of his work proclaimed the revival of cultural heritage, promotion of contemporary art and achievements of Ukraine's integration into the global cultural process. In line with the strategic objectives of the Centre, whose purpose from the beginning was primarily to support academic art is the first year of its existence it has initiated and implemented a number of events dedicated to art I. Kotlyarevskiy, H. Skovoroda, V. Dovzhenko B. Lyatoshinsky. Public funding their little backed up funds patrons and sponsors, which also was bringing objective of the Centre.

Since 2002 "Ukrainian State Centre of Cultural Initiatives" was under the honored artist of Ukraine V. Kutsevalov.

Thus, since the second half of the twentieth century, Ukrainian state touring and concert association "Ukrconcert" was the only organization that for a long time fully coordinated work in live performances.

After the disbandment of "Ukrconcert" began to emerge new institutions, the operation of which was subject to the new market economy, where the state has been one of the sponsors. Also formed a number of companies involved in arranging various artistic events.

Key words: concert activity, music and concert organizations, Ukrconcert.

УДК 338.482:008

Ляховська Ольга Сергіївна,
аспірант

КУЛЬТУРА СЕРВІСУ В СУЧАСНОМУ КРУЇЗНОМУ ТУРИЗМІ

У статті аналізується стан та особливості культури сервісу в круїзному туризмі в наші дні; розглянуто провідні компанії, що займаються круїзним туризмом, їх методи роботи; проаналізовано основні категорії круїзних лайнерів та діапазон послуг, які вони надають туристам під час круїзу.

Ключові слова: *культура сервісу, круїзний туризм, туристські послуги.*

Круїзний туризм розвивається надзвичайно швидкими темпами та являється одним з перспективних та прибуткових секторів економіки. Якщо у 1980 році на круїзних суднах морськими і річковими маршрутами подорожували біля 1,5 млн чоловік, то вже у 2013 році кількість туристів зросла до

© Ляховська О. С., 2013

понад 15 млн осіб. Їхня кількість постійно зростає і за прогнозами іноземних компаній у 2017 році у світі налічуватиметься більше 24 млн круїзних туристів. Відповідно, особливої важливості набуває вивчення особливості культури сервісу в круїзному туризмі, що і зумовлює актуальність дослідження.

Питанню культури обслуговування в туризмі, тим більше у круїзному, присвячено лише поодинокі публікації вітчизняних (радянських і пострадянських) науковців. Г. Гарбар у своїй монографії "Розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі 60–80-х рр. ХХ століття (на матеріалі Миколаївської області)" (Миколаїв, 2007) торкається культури обслуговування туристів у внутрішньому туризмі радянських часів. Окремі відомості з цього предмету містяться у роботах Т. Дьорової, В. Зінченка, М. Олексійко, С. Поповича, В. Федорченка. Втім, спеціального дослідження з цього питання у вітчизняній культурології не проводилося.

Мета статті – розглянути особливості культури сервісу у сучасному світовому круїзному туризмі.

"Словник іншомовних слів" під редакцією академіка О. Мельничука визначає сервіс (англ. service від serve – служити) як побутове обслуговування населення [1, 756].

Сфера обслуговування – сфера економіки, що займається виробництвом послуг, а послуги – це споживчі вартості, що не мають матеріального втілення [4, 4]. Як пише Т. Сокол: "послуга – це специфічна форма суспільно-корисної праці, де сам продукт праці (річ або корисний ефект діяльності) та процес його виробництва (обслуговування) невід'ємні один від одного", а "сфера послуг – специфічна галузь застосування суспільно-корисної праці, де створюються особливі споживчі вартості у формі послуг для виробничого суспільного та особистого споживання" [4, 5–6].

Послуги в сфері туризму очевидно слід віднести до особистого споживання. Про те, що на сьогодні туризм розглядається як діяльність у сфері послуг, свідчить віднесення освітньої підготовки фахівців з туристської діяльності в Україні до освітнього напряму "сфера обслуговування". Таким чином, сервіс – це надання послуг (виробництво послуг), тобто споживчих вартостей нематеріального характеру, які, втім, забезпечуються матеріальною інфраструктурою, а їхній результат може об'єктивуватися у формі матеріальної речі.

Послугу в туризмі можна розглядати як складову сервісу як діяльності із забезпечення потреб клієнта (туриста) під час здійснення ним подорожі.

Існують певні нормативні документи щодо послуг, які надаються туристам, зокрема: ГОСТ 28681.0-90 "Стандартизація в сфері туристсько-екскурсійного обслуговування. Основні положення"; Міждержавний стандарт ГОСТ 28681.1-95 "Туристсько-екскурсійне обслуговування. Туристські послуги. Проектування туристських послуг"; Міждержавний стандарт ГОСТ 28681.2-95 "Туристсько-екскурсійне обслуговування. Туристські послуги. Загальні вимоги"; Міждержавний стандарт ГОСТ 28681.3-95 "Туристсько-екскурсійне обслуговування. Туристські послуги. Вимоги із забезпечення безпеки туристів і екскурсантів"; Міждержавний стандарт ГОСТ 28681.4-95 "Туристсько-екскурсійне обслуговування. Туристські послуги. Класифікація готелів".

Поняття "культура сервісу" або "культура обслуговування" у цих документах відсутні. Однак, у ГОСТі 28681.0-90 "Стандартизація в сфері туристсько-екскурсійного обслуговування. Основні положення" використано поняття "якість послуги" та "рівень якості туристсько-екскурсійного обслуговування" [3, 585].

У Міждержавному стандарті ГОСТ 28681.1-95 повторюється визначення ГОСТу 28681.0: "туристська послуга – результат діяльності туристського підприємства по задоволенню відповідних потреб туристів", вводяться поняття виконавця туристської послуги і споживача туристської послуги, дається описання туристської послуги, туру як набору туристських послуг, методів контролю якості [3, 566].

Міждержавний стандарт ГОСТ 28681.2-95 знов використовує визначення поняття "туристська послуга" згідно з ГОСТом 28681.0. У п. 4.1. визначено туристичні послуги як екскурсії, походи, подорожі.

У цьому ж стандарті з'являється поняття "етичність обслуговуючого персоналу". У п. 4.3.4 зазначається, що "обслуговуючий персонал повинен дотримуватися етичних норм поведінки. Споживачеві має бути гарантовано ввічливість, доброзичливість, комунікабельність персоналу". У п. 4.3.6 йдеться про те, що "зовнішній вигляд і культура мовлення обслуговуючого персоналу повинні відповідати вимогам естетичності" [3, 577–578].

У Міждержавному стандарті ГОСТ 28681.4-95 використано поняття "якість послуги" та "рівень якості туристсько-екскурсійного обслуговування" [3, 585]. У обов'язковому Додатку А. до цього ГОСТу серед вимог до інфраструктури готелів є розділ, спеціально присвячений послугам у готелях і послугам харчування, а також вимогам до персоналу та його підготовки.

На основі цих міждержавних стандартів кожна країна – Азербайджанська Республіка, Республіка Вірменія, Республіка Білорусь, Республіка Казахстан, Киргизька Республіка, Республіка Молдова, Республіка Таджикистан, Російська Федерація, Туркменістан, Україна – ухвалювала у разі необхідності власні нормативні документи у цій сфері. Однак, в усіх згаданих документах поняття культури сервісу, або культури послуг, або культури обслуговування відсутні. Тому, переходячи до визначення обсягу поняття, уточнимо, які на сьогодні існують послуги, що надаються під час туристичної подорожі.

Отже, серед туристичних послуг виділяються: послуги з тимчасового розміщення; послуги харчування; послуги транспортні; послуги розважального характеру; послуги рекреаційного (оздоровчого) характеру.

У круїзному туризмі додаються: послуги санітарно-гігієнічного характеру (пральні тощо); послуги інтелектуально-розвиваючого характеру (розвиваючи ігри); послуги пізнавального характеру: екскурсійні послуги на борту лайнера і на березі при зупинках за маршрутом; експедиційний сервіс (послуги під час факультативної подорожі); специфічні послуги (медичні, догляд за дітьми, організація і проведення весілля тощо).

У своїй сукупності всі ці послуги, на нашу думку, можуть бути охоплені поняттям сервісу, а такий показник, як його якість, ми пропонуємо визначити як культуру сервісу. В залежності від сфери реалізацій послуг можна говорити про культуру сервісу в туризмі, у випадку даної статті – про культуру сервісу в круїзному туризмі.

Отже, під культурою сервісу в круїзному туризмі ми будемо розуміти якість послуг з переміщення (перевезення), тимчасового розміщення (проживання), харчування, рекреації і розваг та ін., що надаються туристам під час здійснення річкового, озерного, морського, океанського або змішаних форм круїзу.

Особливістю сервісу під час круїзів є зосередженість на судні усіх послуг одночасно та їхня тимчасова автономність. Це висуває жорсткі вимоги до інфраструктури круїзного сервісу, а зростаюча конкуренція на цьому сегменті туризму змушує розширяти номенклатуру послуг та боротися за їхню якість, тобто постійно підвищувати культуру сервісу.

Якщо у 1980-х роках на ринку круїзного туризму діяло 15 великих круїзних компаній, серед яких компанії Carnival Corporation (22 теплоходи) і Royal Caribbean Ltd (12 теплоходів) [4, 61], то на сьогоднішній день тільки Carnival Cruise Line – одна з кампаній, що входить до мегахолдінгу Carnival Corporation, випускає на круїзні маршрути 24 мегалайнери [8].

Варто відмітити, що у Радянському Союзі на внутрішніх акваторіях круїзів "не було". За свідченнями Г. Пилипенко, який очолював Науково-дослідний центр розвитку пасажирського флоту ММФ, навіть "назву круїзного напрямку Одеса – Батумі – Одеса довелося шифрувати. Замість одного слова "круїз" знадобилося 12 слів: "Регулярна вантажно-пасажирська Кримсько-Кавказька лінія по кільцевому маршруту з комплексним тарифом". Під час розгляду на Колегії питань розвитку пасажирського флоту, замість слова "круїзи" доводилося вживати вираз "відпускний відпочинок трудящих" [2, 136–137].

Сьогодні Україна свого морського круїзного флоту не має. Турфірми здебільшого фрахтують річкові судна, у тому числі, у зарубіжних власників. Щодо морських круїзів, то наші співвітчизники користуються послугами найбільш потужних круїзних компаній, або краще сказати – холдингів. Приміром, Carnival Corporation перетворилася на мегахолдинг, до якого входять такі круїзні компанії, як Costa Cruises (Італія), Carnival Cruise Line, Princess Cruises (США), Cunard (Велика Британія), Holland America Line (Голландія) та ін. Те саме можна сказати і про Royal Caribbean Ltd, до якого входять круїзні компанії Royal Caribbean International, Celebrity Cruises та ін.

Всі пропозиції на ринку круїзного туризму поділяються на категорії Deluxe, Преміум і Стандарт.

З українських компаній "Тартус-тур" спеціалізується на річкових круїзах шляхом прямого фрахтування теплоходів високого рівня комфортності в Українського Дунайського пароплавства, а також у компаній Німеччини і Швейцарії [14].

У зв’язку з високою конкуренцією на сегменті морського круїзного туризму відбувається подальша диференціація значною мірою за ознакою сервісу, який надає компанія або конкретне круїзне судно. Введений сукупний показник "стандарт обслуговування", за який виставляються відповідні зірки. Найвищим на даний момент є так званий шестизірковий стандарт обслуговування. Втім, існують і окремі показники: для меню, розважальної, рекреаційної та санітарно-гігієнічної складової і навіть для дизайнерського оформлення судна.

Так, в сегменті люксового круїзного туризмі судна Riviera і Marina компанії Oceania Cruises позиціонуються як лайнери із "шестизірковим стандартом обслуговування на борту", а меню їх ресторанів присвоюють п’ять зірок. Складовою цієї п’ятизірковості виступає така послуга, як замовлення їжі у будь-яку хвилину не тільки дня, але й ночі [12].

Серед інших складових шестизіркового сервісу – послуги розважального характеру: кулінарна школа, викладання в якій під час круїзу проводять кулінари зі світовим ім'ям, яких спеціально запрошують на лайнери і які часто водночас є шеф-поварами ресторанів теплоходу. Останнє для лайнерів цього класу є типовим, а останнім часом цю "фішку" взяли на озброєння і компанії класу не тільки Преміум, але й Стандарт.

З цього ж сегменту компанія Yachts of Seabourn підкреслює свою відмінність знов-таки за ознакою сервісу, який надається пасажирам її суден. Обслуговування на яхтах визначається як "елегантне" (зокрема, обслуговуючий персонал не бере чайових). Щодо гастрономічної складової, то її унікальність не тільки у самому меню, але й в сервісі: в ресторані яхт наїдки подаються у "кришталевому посуді" [11].

Компанія Celebrity Cruises обрала кілька унікальних пропозицій для підкреслення своєї відмінності: за естетичною складовою (інтер'єри) і за розважальною – як у інфраструктурі, так і у номенклатурі послуг. Перша складова відображена у самому слогані компанії "Designed for You". Це не означає, що ігноруються інші складові сервісу, традиційного для круїзного туризму: харчування, екскурсійна складова, рівень інфраструктури релаксаційних і рекреаційних послуг. Так, всі п'ятизіркові лайнери компанії облаштовані полями для гольфу (підкреслимо: реальними), а на деяких з них створені музеї скла, щоправда подібні музеї є й на деяких суднах компанії, задіяних у класі Преміум (Eclipse). Якщо гастрономічні шоу отримали широке розповсюдження під час круїзних маршрутів, і не тільки в круїзах класу Люкс, але й класу Стандарт, то шоу склодувів – візитна картка круїзів компанії Celebrity Cruises – приміром, на судні Celebrity Solstice.

У сегменті круїзного туризму Преміум також відбувається змагання за туриста за рахунок сервісної складової – пропонування послуг, тобто споживчих вартостей, що хоч і не мають матеріального втілення, але здатні привабити потенційного споживача. Наприклад, на лайнері Paul Gauguin компанії Paul Gauguin Cruises, яка своїм слоганом обрала "To the Soul of the South Seas", оскільки спеціалізується на круїзах у Південній півкулі, пропонується під час зупинок катання на каяках, які спускаються на воду з багажного відсіку лайнера, дайвінг з обладнанням, що знов-таки пропонує теплохід, тощо.

У найбільш потужному сегменті Стандарт і конкуренція найбільша. Тому компанії, розширюючи інфраструктуру своїх лайнерів, особливу увагу приділяють розважальному і рекреаційному сервісу, про що часто красномовно говорять самі слогани: "Escape completely" (Princess Cruises), "Freestyle Cruises" (Norvegian Cruises Line). Круїзна компанія Disney Cruise Line сповідує принцип "Все для дітей".

Як круїзи для сімейного відпочинку позиціонують свій турпродукт італійські круїзні компанії Costa Cruises і MSC Cruises. Це висуває вимоги як до інфраструктури, яка має задовольняти потреби і дітей, і дорослих – їхніх батьків, так і визначає номенклатуру послуг як розважального, так і рекреаційного і розвиваючого характеру. Особливої уваги потребує сервісна культура, яка має бути гнучкою, підлаштованою до доволі різноманітних потреб численної аудиторії туристів, оскільки судна цієї категорії є найбільш місткими (до 3000 туристів). З метою конкурентоспроможності використовується і цінова політика: приміром, компанія Costa Cruises пропонує безкоштовну круїзну подорож для дітей віком до 18 років.

Показником високого рівня послуг є співвідношення між кількістю туристів і обслуговуючим персоналом. Причому цей показник на лайнерах круїзів класу Стандарт може бути на рівні показника лайнерів класу Люкс. Так на судні MVFunchal (Classic International Cruises) співвідношення становить 3 (пасажира) до 1 (члена екіпажу).

Якщо говорити безпосередньо про культуру обслуговування в круїзному туризмі, то варто розглянути особливості послуг, які надає компанія безпосередньо "на борту" лайнера. Зазвичай, показником в сфері обслуговування в круїзному туризмі є широкий вибір різноманітних безкоштовних та платних пропозицій, які надає круїзна компанія своїм пасажирам. Це не лише обов'язкові в таких випадках послуги з харчування (більшість компаній надають такі послуги за системою all-inclusive, тобто "все включено"), але й різноманітні пропозиції для проведення пасажиром дозвілля. Це можуть бути й басейни, й спа-процедури, й тренажерні зали, й навіть поля для міні-гольфу і т.д. Також нерідко практикується влаштування різних культурних програм для пасажирів, як-то: різноманітні шоу, вечірки, дискотеки, концерти.

Так, компанія Silver Lines для осіб, які відзначають в круїзі свій день народження, дарує іменинникові від команди корабля святковий торт і співає пісню [6]. Крім того, компанії-перевізники зазвичай дають можливість користуватися на борту магазинами безмитної торгівлі, на зразок магазинів duty-free (дьюті-фрі) в міжнародних аеропортах.

Під час круїзу пасажирам надається можливість користуватися так званою круїзною картою – пластиковою карткою, на якій вказані ім'я та прізвище пасажира, назва лайнера, дати круїзу, номер каюти, час вечері і номер столика за вечерею. Вона одночасно є документом для виходу на берег та повернення на судно, гаманцем і ключем від каюти.

Також для уникнення складнощів, які можуть виникати через мовний бар'єр, для пасажирів різних національностей компанії надають екскурсоводів, що спілкуються мовою клієнтів, щоправда, якщо на судні таких є група хоча б у 10–15 осіб.

Щодо такого елементу культури обслуговування, як чайові, то під час круїзу зазвичай про них не варто хвилюватися, адже їх вартість вже включено в так званий сервісний збір, який пасажир в обов'язковому порядку оплачує перед від'їздом в круїз. Хоча на деяких лайнерах чайові слід давати одразу після послуги.

Також практикується проведення круїзів з прив'язкою до якоїсь конкретної тематики. Так, наприклад, компанія Holland America Line серед своїх турів пропонує і тематичний круїз "Кариби в ритмах джазу", обов'язкова програма якого включає концерти джазових виконавців.

Показовим моментом морських круїзів є те, що під час подорожей пасажири мають можливість почати ознайомлюватися з елементами культур країн, які мають відвідувати, безпосередньо на борту. Так, компанія Princess Cruises пропонує широкий набір культурних програм: від карибського лімбо до латиноамериканських танців [9]. Також зазвичай туристичні компанії, які мають напрацьований імідж, репутацію і шукають нових способів залучити клієнтів, можуть організувати на їх вимогу найрізноманітніші заходи, починаючи від організації корпоративів і закінчуючи весіллями.

Зокрема, послугу "весілля у відкритому морі" надають такі круїзні компанії як Princess Cruises, Celebrity Cruises, Azamara Club Cruises, Disney Cruise Line, Carnival Cruise Lines, Norwegian Cruise Line, Royal Caribbean International, P&O Cruises, Holland America Line. За бажанням клієнта весільна програма може бути найрізноманітнішою. Наприклад, програма "Весілля в морі" від компанії P&O Cruises (Велика Британія) стартує від 699 фунтів стерлінгів, за які клієнту запропонують церемонію в салоні або на палубі, під керівництвом корабельного капітана. У вартість входять квіти, музика, шампанське, послуги фотографа, робота організатора заходу, оформлення запрошень та вдячних листів. За оформлення свідоцтва доведеться викласти ще 249 фунтів стерлінгів. Інші аксесуари, наприклад, весільний торт, прийом і складання весільних фотоальбомів, можна отримати за додаткову плату [13].

Не дивно, що саме ці компанії є лідерами на ринку круїзних турів. Зазвичай вони володіють не лише найсучаснішими і найреспектабельнішими туристичними лайнерами, але й пропонують максимально широкий перелік послуг для того, аби здобути собі найкращу репутацію серед клієнтів.

Зрозуміло, що відповідною якістю організації круїзних турів можуть похизуватися переважно країни Заходу, в першу чергу – США та Велика Британія. Серед лідерів круїзного туризму також Норвегія, Італія та Франція. Не дивно, що й серед споживачів круїзних туристичних послуг лідирують саме американці. Серед найбільш популярних напрямків – острови Карибського басейну (55 % від загальної кількості замовлень круїзних турів), а також Середземномор'я, яке, втім, суттєво поступається Карибам – на нього припадає лише 10 % від загальної кількості круїзних турів [7].

Суттєвою деталлю обслуговування пасажирів, які вирушають у морські круїзи, є забезпечення їх безпеки та збереження речей пасажирів. Особливо актуальним це питання стало після торішнього затоплення лайнеру Costa Concordia біля берегів Італії. Тоді ця подія поставила питання відповідальності перевізника перед пасажирами і відшкодування їм моральних та матеріальних збитків. Загалом, правила морських перевезень пасажирів регулюється Афінською конвенцією про перевезення морем пасажирів та їх багажу 1974 року. Так, в статті 3 Конвенції про відповідальність перевізника говориться наступне: "Перевізник відповідає за шкоду, завдану в результаті смерті пасажира або заподіяння йому тілесного ушкодження, а також в результаті втрати або пошкодження багажу, якщо подія, внаслідок якої було завдано шкоду, сталася під час перевезення і була наслідком вини або недбалості перевізника, його службовців або агентів, які діяли в межах своїх службових обов'язків" [10].

В Україні, окрім вищезгаданої конвенції, серед нормативно-правових актів, що регулюють перевезення пасажирів та їх багажу, діє також Кодекс торговельного мореплавства України. Розділ 4 Кодексу безпосередньо визначає відповідальність за перевезення під час морського круїзу [10]. Загалом в положеннях щодо обов'язків перевізника, текст Кодексу ґрунтується на пунктах Афінської конвенції, конкретно визначаючи права та обов'язки сторін в разі укладення круїзної угоди.

Попри те, що міжнародне законодавство захищає пасажира, втім, ряд компаній не завжди виконують зобов'язання у цьому, і тому питання підвищення безпеки пасажирів під час круїзу набуває особливої актуальності. Провідні компанії на ринку туристичних послуг намагаються вживати додаткових заходів із забезпечення безпеки туристів, що є одним з основних елементів підвищення культури обслуговування в круїзному туризмі. Наприклад, вже загадана компанія Carnival Cruise намагається максимально поінформувати клієнтів про ситуацію в країнах і містах, які вони збираються відвідати і застерегти від можливих небезпек.

Отже, підводячи підсумки вищесказаного, зазначимо, що сфера обслуговування є сферою економіки, що займається виробництвом послуг, а послуги – це споживчі вартості, що не мають матеріального втілення.

Під сервісом у круїзному туризмі ми розуміємо сукупність усіх послуг, які надаються туристу під час здійснення подорожі. Під культурою сервісу в круїзному туризмі розуміємо якість послуг з переміщення (перевезення), тимчасового розміщення (проживання), харчування, рекреації і розваг, що надаються туристам під час здійснення річкового, озерного, морського, океанського або змішаних форм круїзу.

У публікації також було розглянуто: стан та особливості круїзного туризму в наші дні; провідні компанії, що займаються круїзним туризмом, їх методи роботи, діапазон послуг, які вони надають туристам під час круїзу; основні категорії круїзних лайнерів.

Визначено, що різноманіття послуг в круїзі витікають з можливостей інфраструктури судна і з побажань клієнтів. Більшість компаній ведуть свою політику так, щоб надати клієнтам якомога більше можливостей для реалізації дозвілля та забезпечення їх потреб в плані розміщення на кораблі та харчування. При цьому компанії, які організовують круїзи, надають максимально можливу кількість послуг на борту (магазини, казино, бари, спа-салони, тренажерні зали), а також організовують як окремі розважальні програми (концерти, дискотеки), так і цілі тематичні тури. До того ж, за побажанням клієнта, можуть організувати додаткові послуги, наприклад, організувати весілля у відкритому морі.

Провідні компанії у боротьбі за клієнтів винаходять все нові й нові елементи сервісу, а також намагаються триматися високого рівня у забезпеченні не тільки основних, але будь-яких потреб клієнтів за рахунок сервісної культури.

Перспектива подальшого дослідження вбачається в аналізі проблем та шляхів розвитку культури сервісу в контексті круїзного туризму України.

Використані джерела:

1. Словник іншомовних слів / за заг. ред. академіка О. С. Мельничука. – Вид. 2-е, випр. – К. : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1985. – 968 с.
2. Пилипенко Г. П. Круизные одиссеи / Г. П. Пилипенко. – Одесса : Полиграф, 2010 – 142 с.
3. Правове регулювання туристичної діяльності в Україні : зб. нормативно-правових актів / під заг. ред. В. К. Федорченка – К. : Ун-т туризму, економіки і права ; Юрінком Інтер, 2002. – 640 с.
4. Сокол Т. Г. Основи туризмознавства : навч. посібник / Т. Г. Сокол. – К. : Слов'янський дім, 2006. – 76 с.
5. Кодекс торговельного мореплавства України [станом на 23 трав. 1995 р.] : офіц. вид. / Верховна Рада України. – К. : Ксілон, 2004 – 122 с.
6. Круїзний центр Сільвер Лайнс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://vkruiz.com
7. Офіційний сайт компанії "Турбері" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.turberi.ru/?page=news_company&rwid=545
8. Офіційний сайт компанії Carnival Corporation & PLC [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.carnivalcompliance.com/
9. Офіційний сайт компанії Princess Cruises [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.princess.com
10. Протокол до Афінскої ковенції про перевезення морем пасажирів та їх багажу 1974 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_094
11. Сайт компанії Luxury-cruise-vacation-onboard [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.seabourn.com
12. Сайт компанії Oceania Cruises [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.oceaniacruises.com
13. Сайт компанії P&O Cruises [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.pocruises.com
14. Сайт компанії Tartustour [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.tartustour.com.ua

Ляховская Ольга Сергеевна, аспирант

Культура сервиса в современном круизном туризме

В статье анализируется состояние и особенности культуры сервиса в круизном туризме в наши дни; рассмотрены ведущие компании, которые занимаются круизным туризмом, их методы работы; проанализированы основные категории круизных лайнеров и диапазон услуг, которые они предоставляют туристам во время круиза.

Ключевые слова: культура сервиса, круизный туризм, туристские услуги.

Olga Lyakhovska, Postgraduate student

Culture of Service in Modern Cruise Tourism

Cruise tourism is developing extremely rapidly and is one of the most promising and profitable sectors of the economy. Projected foreign companies in 2017 in the world be count over 24 million cruise tourists now travel by sea each year about 15 million people.

Based on the above particular importance will be the study of the culture of service in the cruise tourism, which leads to the relevance of the study.

The issue of service culture in tourism, especially in the cruise, only a few publications devoted to domestic (the Soviet and post-Soviet) scientists. H. Harbar in his monograph concerns cultural tourist services in domestic tourism Soviet times. Some information on this subject contained in the works T. Dorova, V. Zinchenko, M. Oleksiyko, S. Popovych, V. Fedorchenko. However, a special study on this issue in the national culture was conducted. Therefore, our intention in this article to consider the culture of service in today's world cruise tourism.

Service Area is an area of the economy that has been manufacturing services and services – a use-value with no tangible incarnation.

Thus, among the tourist services stand out: services and temporary accommodation, food services, transportation services, entertainment services, recreational services (health) character.

In cruise tourism added: services for sanitary nature (laundry, etc.) services intellectual developmental nature (educational games) Service cognitive nature: excursions on board ship and ashore at stops along the route, forwarding services (services in the optional tour), specific services (health, child care, organization and carrying out of weddings, etc.).

Taken together, all these services we believe may be covered by the notion of service, and as an indicator of its quality, we propose to define as a culture of service. Depending on the scope of services implementations can speak of a culture of service in tourism, in the case of this article – the culture of service in the cruise tourism.

So, during service in the cruise tourism understand the totality of all services provided by tourist during the trip. The culture of service in the cruise tourism understand the quality of movement (transportation), temporary accommodation (accommodation), meals, recreation and entertainment provided to tourists during the river, lake, sea, ocean or mixed forms cruise.

Generally, the cruises are telling point that while travelling to different countries, passengers are able to start to get acquainted with the elements of culture that are attending directly on board. It's not just about the kitchen and drink of the people, which can be visited during the cruise, but also the leisure part.

This publication also examined the status and features of cruise tourism nowadays considered the leading companies engaged in cruise tourism, their modus operandi, the basic categories of cruise ships and analyzed a range of services that these campaigns have visitors during the cruise.

Determined that the diversity of services resulting from the cruise ship infrastructure capacity and needs of clients. Most companies are its policies so as to provide customers with as many opportunities for leisure and realization of their needs in terms of accommodation and meals on board. The companies that organize cruises, providing the maximum number of services "on board". This is not only required in such cases service food (most of the companies providing such services on the system all-inclusive, which means "all inclusive), but also various proposals for passenger entertainment. It may be pools and SPA-procedures, and gyms, fields and even mini golf, etc. There is often practiced by placing various cultural programs for passengers, such as variety shows, parties, discos and concerts. In addition, over the wishes of the customer can arrange additional services, for example, organize a wedding at sea.

Leading companies in the fight for customers inventing ever new service elements, and try to keep a high level to provide not only basic, but any customer needs is through service culture.

Relevance it is seen further research to analyze the problems and prospects of cultural services in the context of cruise tourism in Ukraine.

Key words: culture of service, cruise tourism, tourist service, quality, service.

УДК 17.021. 1 (44)]: 395 (477.4) "17/18"

Михалюк Оксана Іллівна,
здобувач

ФРАНЦУЗЬКІ ЗАСТІЛЬНІ МАНЕРИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕТИКЕТУ НАПРИКІНЦІ XVIII – У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ НА ТЕРИТОРІЇ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ

У статті висвітлено історичні передумови формування українського застільного етикету у контексті французько-українських культурних зв'язків Правобережної України кінця XVIII – першої половини XIX століття.

Ключові слова: *застільний етикет, правила поведінки, культурні взаємини, звичаї, обряди.*

Актуальність статті обумовлена необхідністю дослідження історико-культурної ситуації на Правобережній Україні кінця XVIII – першої половини XIX століття, зокрема французьких культурних впливів як чинника формування українського застільного етикету. Подібні наукові розвідки розширюють уявлення про українські культурні традиції та звичаї у межах самої України, що особливо важливо у сучасному контексті інтенсивного розвитку міжкультурного діалогу України та інших держав.

© Михалюк О. І., 2013

Дослідження української культури у часовому вимірі XVIII–XIX століть здійснювали: Ю. В. Хитровська – громадянська-політична політика духовенства Правобережної України (2004); О. С. Ременяка – український іконопис (2004); О. А. Іваненко – культурні взаємини Франції та України (2004); Т. М. Никоненко – культурно-мистецькі салони (2005); О. Д. Чуйко – культура монастирів Галичини (2005); А. І. Литвиненко – музична культура (2006); В. А. Русавська – гостинність (2007); В. М. Макарова – духовна культура (2008); Н. О. Урсу – сакральне мистецтво (2009); О. Б. Потапенко – діяльність педагогів-мислителів (2009) та ін.

Мета статті – дослідити вплив українсько-французьких культурних взаємин на Правобережній Україні кінця XVIII – першої половини XIX століття на формування українського застільного етикету.

З давніх часів і по наш час формування європейського застільного етикету, сервірування і бенкетних церемоній пов'язане з соціальним розвитком і прикладним мистецтвом, про що дають нам уявлення насамперед оригінальні документальні джерела та художні описи письменників.

Культурне життя населення правобережних земель сучасної України наприкінці XVIII – у першій половини XIX століття було підпорядковане певним традиціям та звичаям. Вагоме місце у ньому займав етикет світських заходів і прийомів.

Кінець XVIII – перша половина XIX століття – це період активізації французько-українських культурних взаємозв'язків, зростання рівня французької еміграції до України. У цей історичний проміжок часу Польща відновила своє панування на всій території Правобережної України. Магнати і шляхта знову стали владною силою, яка не лише диктувала політику, а й пропагувала стиль життя.

Спочатку певний вплив справили іспанські і бургундські ритуали, потім, із розвитком абсолютизму, головну роль почала відігравати Франція, створюючи так званий "придворний етикет" або як його ще називають "церемоніал королівських дворів".

Важливим джерелом етикету у Франції були звичаї (фр. les coutumes), які склалися на основі звичаїв окремих регіонів (Анжу, Аквітанія, Бретань, Бургундія, Ельзас, Іль-де Франс, Лангедок, Лотарингія, Лімузен, Пікардія, Прованс, Пуату, Нормандія, Овернь, Шампань та ін.) та впливових сеньйорів. Навіть у межах великих феодальних володінь (Нормандія, Анжу, Бретань та ін.) звичаї були дуже різноманітними.

У перекладі з французької, звичай – 1) манера, якої дотримуються члени певної соціальної спільноти; 2) звичка (le coutume – 1) la manière à laquelle la plupart se conforment, dans un groupe social; 2) une habitude). Синоніми – традиція, застосування, мораль (tradition, usage, moeurs) [6, 172].

Звичаї мали усну форму поширення. Дотримання кутюмів у більшості випадків було добровільним. Вони визнавалися із покоління в покоління на певній території, інколи мали локальний масштаб та набували обов'язкової сили, підкріпленої насамперед неписаними правилами.

Варто зауважити, що у придворного етикету було мало спільного з укладом життя основної маси населення. Недарма французькі просвітителі XVIII століття (Вольтер, Шарль Луї Монтеск'є, Жан-Жак Руссо) закликали до більш природних манер і прагнули до перебудови всіх суспільних відносин на основі розуму, справедливості і рівності.

Досліджуючи процеси формування українського етикету, слід звернути увагу на тогочасну французьку еміграцію, представлену, головним чином, художньою інтелігенцією. Саме французи в період другої половини XVIII століття відіграли велику роль у формуванні морально-психологічних настанов та естетичних смаків українського панства, що у кінцевому рахунку відобразилось у правилах українського етикету.

Серед строкатого професійного складу французьких емігрантів значна частка належала діячам культури, особливо педагогам (гувернерам, приватним учителям, викладачам середніх та вищих навчальних закладів). Французькі вчені, учителі, художники та архітектори стали на українських теренах носіями західноєвропейської культури і сприяли включенню численних її елементів до вітчизняного громадського і побутового життя. На думку О. А. Іваненко, "присутність французьких емігрантів відігравала роль чинника, що сприяв інтеграції вітчизняної культури до європейського інтелектуального простору" [2, 12].

Слід відзначити, що у той час, коли Лівобережна, Центральна та Південна частини України зазнавали сильного впливу царської Росії, Правобережна Україна переймала західні манери стилю життя та поведінки. Проте, зазнавала вона і російського впливу, адже протистояння Росії та Франції, що особливо загострилось у першій половині XIX століття, зумовило ряд заходів царського уряду, спрямованих на витіснення французьких громадян із території України.

Розглянемо основні складові французького застільного етикету та їх вплив на формування українських традицій.

Місце організації обідів. У Середні віки у Франції загальним правилом було обідати в головній кімнаті будинку. У королівських замках бенкети проходили у великих залах з дотриманням усталених звичаїв. Бенкети були тривалими, інколи – по декілька днів. Люди збиралися за загальним столом, щоб відсвяткувати визначну подію, встановити дружні чи сусідські стосунки або просто поспілкуватися. На бенкеті гості сиділи поруч один з одним по обидві сторони великого столу. Страви ставилися в ряд і накривалися скатертиною, щоб їх не було видно. Коли всі гості сідали до столу, скатертина піднімалася. Саме з цим звичаєм пов'язаний фразеологічний вираз "накривати стіл" (фр. mettre la table). Спільна трапеза проходила з дотриманням певних ритуалів і церемоній, оскільки, крім втамування голоду, вона мала ще й велике соціальне значення. Так, той, хто сидів ближче до господаря, отримував від нього більше пошани та уваги.

Отже, спільне застілля у Середні віки вважалося важливим ритуальним актом, що сприяв налагодженню мирних стосунків і запобіганню ворожнечі.

У XVI–XVII століттях у французьких заможних будинках їли у вітальні, яка була відокремлена від кухні, звідки подавалися страви. У цей період започатковується традиція організовувати бенкети на повітрі (так звані пленери (фр. en plain air)), які могли тривати протягом декількох днів та супроводжуватись балетним виставами, грандіозними концертами та ілюмінаціями.

Лише в XVIII столітті стало традицією приймати їжу в їдальнях (фр. la salle a manger). Як правило, їдальня розташовувалась неподалік від кухні. Велике значення надавалося меблям, які свідчили про фінансові статки господаря. У моді були масивні дерев'яні столи з горіха, червоного дерева та інших цінних порід із вишуканим художнім різьбленням. З архітектурою та інтер'єром був тісно пов'язаний розвиток живопису. Значна увага приділялася оформленню їдалень: картинам, декоративним предметам, квітковим композиціям тощо.

В їдальні, окрім великого столу, розташовувалися невеликі столики, за якими окремі групки гостей могли поспілкуватися, випити вина перед тим, як сісти за загальний стіл.

У цей час у Франції бурхливо розвивалася ресторанна справа. Велика кількість розкішних ресторанів сприяла становленню Парижа як європейської столиці хороших манер та вишуканої кухні. Заможні французи полюбили обідати та вечеряти у ресторанах, які стали місцем ділових і дружніх зустрічей. Але були й ресторани "фіксованої ціни" (фр. au prix fix) для нижчих соціальних класів.

В Україні за аналогом французьких клубів та салонів будуються шинки, корчми та лабази – громадські місця харчування, які здебільшого відвідували чоловіки та подорожуючі. У корчмах можна було дізнатись про останні державні постанови, поспілкуватись із приїжджими. Корчми інколи заміняли ратуші та гостинні двори. Саме вони стали прототипом сучасних українських ресторанів та барів.

Накривання столів. У середньовіччі у Франції під час бенкетів і свят на стіл ставили велике блюдо, з якого гості самі брали страви і пригощалися ними. Вино подавалось у скляній пляшці округлої форми з довгою шийкою. Гості їли, користуючись добре загостреними укороченими або довгими ножами здебільшого конічної форми.

У XVIII столітті столові прибори поповнилися ще одним атрибутом – виделкою. На той час вона вже мала той самий вигляд, що і сьогодні, і користувалися нею так, як це прийнято зараз: тримаючи "зубцями вниз і в лівій руці так, щоб кінець її ручки трохи упирався в долоню. При цьому великий і середній палець повинні тримати виделку за її ребро, а вказівний – зверху, притискуючи вниз ручку виделки. Інші пальці злегка зігнуті і притиснуті до долоні" [1].

Значно вплинула на французьку традицію сервірування столу поява порцелянового посуду. У 1767 році у невеличкому містечку Санкт-Ірйо Ла Перш (Saint-Yriex-La-Perche), що поблизу Ліможа, були відкриті родовища каоліну. Згодом почали з'являтись перші мануфактури із виготовлення порцеляни. Ліможу процвітав і поступово набував слави столиці порцеляни.

З XVIII століття столове приладдя набуло того вигляду, яке відоме українцям і сьогодні – здебільшого біла порцеляна, розмальована квітковими орнаментами, що відповідає уподобанням українців. І донині в українських традиціях сервірування столу перевага надається посуду з різнобарвними візерунками, тоді як на Заході, зокрема у Франції, поширюється мода на однотонний посуд.

Столові прибори під час накривання столів розташовували симетрично, щоб створити завершену та урочисто вишукану композицію. У моді були також неїстівні муляжі страв, стіл прикрашали мініатюрними копіями фортець, міст і ландшафтів, витонченими вазами з квітами.

В Україні у ці часи стало модним пригощати гостей не лише суто українськими стравами, а й завезеними з-за кордону, зокрема фруктами: динями, персиками, інжиром, виноградом, грушами, яблуками тощо.

Щодо етикету прийому напоїв, то на противагу західним сусідам в Україні було прийнято випивати вино, пиво та інше спиртне одним духом, а не маленькими ковтками. Проте швидке сп'яніння вважалось непристойним.

Ось як описує український стіл письменник Петро Наніїв: "Тут і печені поросята з хроном у рильцях, і смажені гуси, бігоси, турецький інжир, прусська халва, ласощі краківських та віденських цукерень. В солом'яних чохлах одутлі пляшки бордоського пуншу, каламутні напої вінницьких та барських винокурень, барильця міцного тридцятирічного меду" [3, 16]. Також українці завжди дуже шанували хліб. Хліб на столі вважався найбільшою святинею. "Хліб-сіль – символ глибокої прихильності, поваги; гостинності; братерської дружби; взаємодопомоги; святості; чистоти і благородства намірів; прощання; вічної пам'яті" [4, 317].

Атмосфера проведення обідів. Правила поводження з високопосадовими гостями, церемоніал аудієнції, одяг придворних осіб, асортимент страв та спеціального посуду для урочистого обіду, оформлення інтер'єру, освітлення, супроводжуюча музика – все, що стосувалося офіційного церемоніалу, у Франції підпорядковувалось певним правилам, пов'язаним з ідеологією правлячої верхівки і конкретної політичної ситуації. Навіть одяг, супроводжуюча символіка і атрибутика мали політичне значення.

Особливу "світлу атмосферу" проведенню обідів надавало освітлення. Перше газове освітлення з'явилося у 1855 році в Америці. З цього часу почали використовувати гасові лампи в Європі, зокрема у Франції. Згодом широкого поширення набули лампи розжарювання. В Україну вони потраплять пізніше, а поки що: "у просторому вестибюлі з двома рядами іонійських колон блищать бронзою ліхтарі, мерехтять в дзеркалах язички свічок" [3, 16].

Святковому настрою сприяло вбрання господарів та гостей. Ось як зустрічав гостей Фелікс Потоцький: "… на порозі став сам господар палацу граф Фелікс Потоцький. На ньому темно-зелений полковницький мундир з регаліями, на голові соболиний шлик зі страусовим пером, при боці шабля з дзвінкої дамаської криці" [3, 16]. Гості графа прибули на бенкет у святковому вбранні: "Серед гостей – поважні генерали в роззолочених мундирах, чиновники в білих, посипаних тертою крейдою перуках, бритоголові, флегматичні, з масними очима і тонкими блідими руками служителі віри католицької, молоді панянки й паничі, поважні дами різного віку з моноклями, кістяними віялами в руках, в дорогих платтях з довжелезними шлейфами" [3, 16]. Отже, основний принцип одягу панства – прикрасити особу, зробити її об'єктом мистецтва, який, як і будь-яка красива річ, приносить естетичну насолоду оточуючим.

Після бенкету гості переходили до танців. Проте при бажанні вони могли повернутися, щоб наповнити келихи вином. "Виголосили тост за пана-господаря, задзеленчав кришталь. Тост за тостом – і загомоніли, пожвавішали від хмелю гості, зал заповнився гамором, жартами … Лакеї винесли стіл, на його місце прикотили масивний клавесин, і під зображенням святої мадонни весело забриніли струни. Знову задзвеніли келихи, заіскрилось прозоре вино, закружляли у танку пари" [3, 17]. Музика лунало гучно: "Стоголосий імпровізований хор гримів гармонійно й урочисто, здавалося, що люди зійшлися не на бенкет, а в храм з приводу великого свята" [3, 17].

Характерною рисою застільних обрядів українців, незалежно від їх соціального стану, було освячення їжі перед споживанням. Прості люди читали "молитви при трапезі", а високе панство запрошувало священнослужителів: "В кутку під лампадою – окремий стіл для святих отців, яких запрошено сюди для освячення та благословення палацу" [3, 16].

Застільні манери – це значно ширше поняття, аніж елементарне уміння тримати ложку і виделку, споживати їжу та напої. Це також уміння просто і невимушено вести застільні розмови, бути коректним і ненав'язливим співбесідником. У XVIII столітті вважалося поганою манерою говорити занадто голосно, привертаючи до себе увагу сторонніх. Категорично заборонялося провокувати сварки та гучні скандали, демонструвати свої емоцій. Гучний сміх засуджувався як вияв вульгарності. Добре вихована людина мусила бути уважною при вживанні титулів поважних персон. Виявом хорошого тону було, коли всі гості мали можливість висловити свою думку, а це частіше за все була хвала господарям, компліменти жінкам тощо. Головне, щоб гості не вдавалися до тривалих монологів та вихвалянь. Не рекомендувалось вживати приказки та прислів'я, які вважалися просторічними висловами. У моду ввійшли застільні промови (тости).

Отже, у період кінця XVIII – першої половини XIX століття етичні принципи і норми французького стилю життя поширюються серед панства Правобережної України. У цілому можна стверджувати про створення норм європейського етикету на Україні цього періоду, оскільки люди багато подорожували, запозичували не лише матеріальні цінності, а й моральні принципи та уявлення про правила хорошого тону.

У результаті історичного екскурсу ми дійшли висновків, що досліджуваний період (кінець XVIII – перша половина XIX століття) – надзвичайно важливий в історії формування застільного етикету українців, зокрема, тієї їх частини, що мешкала на території Правобережної України. Це той

час, коли ложка і виделка набули своєї сучасної форми. Саме у цей історичний період у Європі почали вживати чай, каву, шоколад і виробляти для їх споживання спеціальний посуд, який мав естетичний вигляд (заварники, кавники, креманки, шоколадниці). Використання керамічної порцеляни та скла з Богемії стало правилом вишуканого смаку в Європі, а згодом ця традиція швидко поширилася на теренах Правобережної України.

Перспективи дослідження застільного етикету наразі не підлягають сумніву, оскільки дотримання етикету сприяє налагодженню людського співіснування та кращому взаєморозумінню між усіма членами національних спільнот.

Використані джерела:

1. Дунцова К. Г. Этикет за столом / Дунцова К. Г., Станкович Г. П. – М. : Экономика, 1990. – 79 с.
2. Іваненко О. А. Культурні взаємини Франції та України наприкінці XVIII – у першій половині XIX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. іст. наук : спец. 07.00.02 "Всесвітня історія" / Оксана Анатоліївна Іваненко; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2004. – 16 с.
3. Наніїв П. Тричі продана : [історичний роман] / Павло Наніїв. – К. : Радянський письменник, 1990. – 302 с.
4. Словник символів / О. І. Потапенко [та ін.]. – К. : Народознавство, 1997. – 156 с.
5. . Ennes P. L'Art de la table / Pierre Ennes, Gérard Malilh, Philippe Thiebault. – Paris : Flammarion, 1994. – 240 p.
6. Le Robert De Poche / ed.: Daniel Morvan, Françoise Gérardin. – Paris : Dictionnaires Le Robert, 2006. – 1074 p.

Михалюк Оксана Ильинична, соискатель

Французские застольные манеры и их влияние на формирование украинского этикета в конце XVIII – в первой половине XIX столетия на территории Правобережной Украины

В статье освещены исторические предпосылки формирования украинского застольного этикета в контексте французско-украинских культурных связей Правобережной Украины конца XVIII – первой половины XIX столетия.

Ключевые слова: застольный этикет, правила поведения, культурные взаимоотношения, обычаи, обряды.

Oksana Mykhaliuk, Applicant for a degree

French Table Manners and Their Impact on the Ukrainian Etiquette in the Late 18th – Early 19th Century on the Territory of the Right-Bank Ukraine

The article highlights the historical background of the formation of Ukrainian table etiquette influenced by French cultural customs and rituals. The author makes an attempt to prove that its formation has been affected by a number of factors related to the French-Ukrainian cultural relations during the late eighteenth – early nineteenth century.

Table manners are an important part of the etiquette that was formed within the millennial history of civilizations. The contemporary investigation of the reciprocal relationships between French and Ukrainian countries comes down to two basic areas of research: the first pertains to the social ways and, secondly, it addresses the question of the cultural ways, so the investigation is led into social and cultural contexts. The process of table manners in Ukraine should explore the historical past and examine the factors that influenced on its formation.

The present paper aims to investigate French table manners in general as well as its components, which appeared in the Ukraine due to French-Ukrainian cultural relations of the late eighteenth – early nineteenth century. The analysis proposed here continues the area of research initiated by V. Gusev, L. Novohatska, S. Matyash, O. Sahaydak, A. Debidur, P. Ann, J. Oberli.

Cultural life of the Ukrainian people in the late eighteenth – early nineteenth century which inhabited the right bank lands of modern Ukraine, under different historical circumstances was subject to certain traditions and customs. Social events and receptions took an important place in etiquette. As for geographical source of etiquette in France there were customs (les coutumes of individual regions (Anjou, Aquitaine, Brittany, Burgundy, Alsace, Ile de France, Languedoc, Lorraine, Limousin, Picardy, Provence, Poitou, Normandy, Auvergne, Champagne) and some influential seniors.

Late 18th – early 19th century is the period of activation of the French-Ukrainian cultural relations, the growth of French immigration in Ukraine, which was due to the public policy of the Russian government. In this historical time Poland regained its dominance throughout the Right-Bank Ukraine. Magnates and wealthy people were ruling power which not only dictate policy, but also promoted lifestyle. Among the French immigrants there were a lot of artists, teachers, scientists, architects. They became the bearers of Western culture in Ukraine and contributed to the inclusion of many of its elements to the domestic and public life.

An important aspect of etiquette is the ability to correct behavior at table and use cutlery. These skills include three components:

1) the place of meals (furniture, interior design);

2) covering the tables (utensils, dishes, symbolic and decorative objects);

3) the atmosphere of dinners (dress hosts and guests, accompanying music, conversation).

It should be noted that at that time the restaurant business in France is much developed. It is a time when many luxury restaurants contribute to the establishment of Paris as a European capital of good manners and exquisite cuisine. In Ukraine as prototypes to French clubs and salons public eating place such as taverns, storage sheds are built that

mostly visited by men and travelers. They are analogues to modern restaurants and bars. On the territory of the Right-Bank Ukraine the people passed state regulations and meeting with visitors in the taverns. Taverns sometimes replaced with the town halls and the guest houses.

In the 18th century the cutlery replenished with another attribute – a fork. By the time the fork had the shape known to our days. It was taken in a modern way: it is necessary to keep the teeth down in the left hand so that the end of the handle touches the palm slightly.

A major breakthrough in the table setting was porcelain which became not only the utilitarian cutlery but also the work of art. It is mostly white porcelain painted with floral designs. Therefore, by now in the Ukrainian tradition of table setting preferred dishes that are covered with colorful patterns in a time when the in the West, especially in France, the fashion for different colors tableware: white, gray, beige, brown and even black are being introduced.

Generally speaking, late 18th – early 19th century is the time when a spoon and a fork acquired its present form. It is in this historical period in Europe when people began to drink tea, coffee, chocolate and produce for their consumption some special dishes which had a nice aesthetic appearance (tea kettles, coffee pot, cream pot, chocolate pot).

The perspectives on the study table manners can not be questioned, because keeping the etiquette means the respect of human coexistence and promotes the better understanding among all members of ethnic communities.

Key words: table etiquette, table manners, rules of behavior, customs, rituals, French-Ukrainian cultural relations, the Right-Bank Ukraine.

УДК 7.01:7.036

Приходько Анна Володимирівна,
аспірант

НІЩО У МИСТЕЦТВІ АВАНГАРДУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті простежується втілення філософської категорії Ніщо у мистецтві ХХ століття. Доведено, що деякі безпредметні твори мистецтва мають своїм підґрунтям певні філософські ідеї, про що свідчать наявні теоретичні обґрунтування, сформульовані самими авторами.

Ключові слова: *Ніщо, філософія, мистецтво ХХ століття, музичний авангард, абстракціонізм, супрематизм, егофутуризм.*

Мистецтво авангарду ХХ століття ознаменувало собою розрив майже з усіма художніми традиціями попередніх епох і відзначилося інтенсивними формотворчими пошуками, що спровокувало принципове нерозуміння авангардного мистецтва широкою аудиторією та навіть багатьма фахівцями-мистецтвознавцями. Якщо трактувати мистецтво як "творчу діяльність, у процесі якої створюються художні образи, що відображають дійсність і втілюють естетичне ставлення до неї людини" [4, 122], то постає питання: яку саме дійсність намагалися відобразити автори безпредметного мистецтва та "мовчазних" музичних творів? Спробуємо отримати відповідь, звернувшись до розгляду авангардного мистецтва крізь призму філософського світогляду ХХ століття. Саме інтеграційні процеси мистецької та філософської культури сприяють розумінню світосприйняття епохи.

Мета даної статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією деяких "безсюжетних", як їх часто називають, творів мистецтва ХХ століття. Увага акцентована нами не на проявленні Ніщо на різних рівнях (як то у художніх образах тиші чи порожнечі), а у конкретній відсутності видимої змістовної компоненти твору мистецтва. Звичайно, треба зважати на відносність такого порівняння: як слушно зауважує А. Венкова: "ми маємо справу з художньою фантазією, яка лише умовно може бути описана тими категоріями, які вона запозичує з інших областей знання" [2, 45].

Авангардні, радикальні тенденції у мистецтві були відповіддю, реакцією художньо-естетичної свідомості на глобальний перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаних науково-технічним прогресом – зокрема, розщепленням атому та новою концепцією просторово-часового континууму.

Науково-технічний прогрес зумовив перегляд філософських питань та повернення до одвічних онтологічних проблем. У філософії попередниками становлення мистецтва авангарду постають ідеї А. Шопенгауера, С. К'єркєгора, Ф. Ніцше, А. Бергсона, Е. Гуссерля, К. Ясперса та ін. Так, екзистенціалістичні положення виявились дуже спорідненими мистецтву експресіонізму. До того ж, твори експресіоністів, у яких прослідковуються екзистенціальні ідеї, були створені ще до оприлюднення філософських екзистенціальних праць (К. Ясперса). Це вказує на "віяння часу", тенденцію спільного світосприйняття, особливо характерну для ХХ століття.

© Приходько А. В., 2013

Пошуки філософського обґрунтування своєї творчості самими митцями, створення власних світоглядних концепцій та естетичних позицій почалися ще на початку минулого століття і робилися у статтях, лекціях, листівках, брошурах, поетичних збірках, маніфестах ("Перший маніфест футуризму" Т. Марінетті – 1909, "Вільна музика" Н. Кульбіна – 1909, "Ляпас суспільному смаку" російських поетів-кубофутуристів – 1912, "Про кубізм" художників А. Глеза та Ж. Метценже – 1912 та багато ін.).

Філософське підґрунтя спостерігаємо майже у кожному напрямі мистецтва XX століття. Феноменологічні погляди Е. Гуссерля знайшли вираження в абстракціонізмі, психоаналіз З. Фрейда – у сюрреалізмі, східні філософські концепти споріднені з деякими ідеями мінімалізму і т.д.

Одним із перших на потребу виходу музикознавчої думки за естетичні рамки, необхідність звернення до онтологічних та гносеологічних проблем музики звернув увагу О. Лосєв [5; 6]. На "підстави говорити про різні напрями філософії музики: феноменологічну, соціологічну, неопозитивістську та ін." вказує також О. Соколов [10, 6].

Теоретичне осмислення та розробка проблеми Ніщо склала основу робіт багатьох філософів, що вплинули на художню думку XX століття (Г. Ф. В. Ґегеля, Ф. Ніцше, М. Бердяєва, М. Гайдеґґера, Ж.-П. Сартра, Ж. Дерріда та ін.). У філософії поняття Ніщо трактується як категорія ідеалістичної онтології, що вказує на відсутність, небуття конкретного сущого або взагалі буття. В історії філософських вчень Ніщо нерідко ототожнювалося з поняттям небуття.

Одним з характерних напрямів філософських шукань XX століття є спроба співставлення Ніщо з реальним буттям та порівняння світоглядних позицій західної та східної культури. Саме діалектика Буття і Ніщо вказує на витоки західноєвропейської свободи (мається на увазі принцип свободи волі). Велику увагу поняттю Ніщо у цьому контексті приділяв Ж.-П. Сартр, центральна тематика усієї філософської творчості якого – це тема свободи (одна з основних праць Сартра – "Буття і Ніщо", 1934). У процесі руху Буття через Ніщо відбувається пошук присутності образу за його відсутності. Саме ця ідея набуває популярності у деяких митців XX століття: подібно до концепції Сартра, знищення усіх форм є необхідною умовою появи основної форми.

У М. Гайдеґґера темі Ніщо присвячена лекція "Що таке метафізика?", що була прочитана в Фрейнбурзькому університеті 1929 року і викликала великий резонанс та звинувачення автора в нігілізмі. Ніщо Гайдеґґера – це занурення у свій власний світ. Автор закликає "відчути в Ніщо місткий простір того, чим усьому сущому дарується гарантія буття" [11, 38].

Гайдеґґер вбачав спільні риси своєї філософської концепції та деяких ідей буддизму, конкретніше – у духовній практиці мовчання. Але з тією відмінністю, що за допомогою мовчання, занурення в себе у буддизмі відбувається вихід із буття, а у Гайдеґґера – навпаки, занурення у буття.

Це наштовхує на проведення паралелі із "мовчазною" творчістю американського композитора Джона Кейджа, який цікавився східною філософією, зокрема, вченням "пустоти" дзен-буддизму.

Музичне "Ніщо" Дж. Кейджа – відома п'єса "4′33″" (1952). Основна ідея твору – слухання "тиші", якої насправді не існує через звуки навколишнього середовища (подув вітру, дихання виконавців та слухачів, розмови, скрипи, кашель та ін.), на які слухач мало звертає уваги або не звертає зовсім: "Мені хотілося показати, що навіть мовчання є музикою. Не існує такої речі, як тиша. Те, що слухачі сприймали як тишу, не знаючи, як треба слухати, було наповнено випадковими звуками" [13].

Як було зазначено, естетика Дж. Кейджа своїм підґрунтям має філософські ідеї дзен-буддизму. Його основні категорії – Ніщо і Щось (рос. Ничто и Нечто) – зводяться композитором до категорій музичних, де Ніщо – першооснова усього сущого, вільна від часових і просторових обмежень. Основна ідея філософії дзен-буддизму – звільнення від умовностей, зняття протиріч (як, наприклад, звук – тиша), що і було зроблено у творі "4′33″".

Іншим твором тиші є "Хвилина мовчання" Євгена Костіцина. Зі слів композитора, ідея твору – надати слухачам можливість осягнути прослухані твори, знаходячись ще у залі, а не у гомоні та черзі до гардеробу. Зазвичай, у концертах цей твір виконується останнім. Сам автор так коментує "Хвилину мовчання": "Всього одна хвилина. Жодної зайвої ноти. На мій погляд, це геніальний твір. У американського композитора Джона Кейджа теж є "мовчазний твір" ("4′33″"). Він, звичайно, має зовсім іншу семантику. Але він у чотири рази довший за мій і вже тому менш талановитий. Хвилина мовчання – це знак закінчення, це час, коли треба озирнутися назад" [12].

Не обминула концепція "Ніщо" і образотворче мистецтво – звільнення від предметного світу найбільш сильно проявилася у безпредметному (абстрактному) мистецтві. Звичайно, у цьому контексті першою постає постать Казимира Малевича.

У грудні 1915 – січні 1916 років у Петрограді відбулась виставка під символічною назвою "Остання кубо-футуристична виставка картин 0,10" ("0,10" відповідало концепту Малевича про зведення усіх предметних форм до нуля і переходу "за нуль", про що і було сказано у брошурі "Від кубізму

до супрематизму. Новий живописний реалізм" [7], що розповсюджувалася на відкритті виставки). Саме тоді світ вперше побачив легендарний "Чорний квадрат", який сам Малевич визначав як "нуль форм", базисний елемент світу й буття.

У 1917–1918 роках з'являється серія робіт "Біле на білому", де нульова ступінь живопису підвереджує ще більшу відмову від предметності. Картини були представлені 1919 року на виставці "Безпредметна творчість і супрематизм" разом з безпредметними роботами О. Родченка (серед них – "Чорне на чорному"). Цими творами автори репрезентували своє бачення живопису, який вийшов "за нуль".

Супрематизм, що розвивався у три етапи – чорний, кольоровий, білий – прийшов до логічного завершення, до повного Ніщо – порожніх полотен. К. Малевич, ім'я якого в першу чергу пов'язується з цим напрямком, зводить форму до Ніщо і досліджує чисте пізнання, яке виходить із Ніщо: "Бог задумав побудувати світ, щоб звільнитися назавжди від нього, стати вільним, прийняти в себе повне "ніщо" або вічний спокій як істота, що більше не мислить, бо нема про що більше думати, усе є досконалим" [9, 292]. Теоретичне обґрунтування супрематизму налічувало п'ять томів.

У 1951 році у нью-йоркській галереї Бетті Парсон відбулася перша персональна виставка відомого американського художника-абстракціоніста Роберта Раушенберга. Експонувалася серія монохромних робіт (у тому числі "Білий живопис" – The White Paintings), що не мали ані кольору, ані фактури. Р. Раушенберг був добре знайомий з Дж. Кейджем: вважається, що саме його "Білі картини" надихнули композитора на п'єсу "4′33″" і на прем'єрі твору, для доповнення вражень, прикрашали інтер'єр зали. В одному з інтерв'ю Раушенберг згадує слова Кейджа: "Я витратив роки, щоб зрозуміти і вивчити дзен, ти нічого не зробив, ти просто від природи дзен" [14].

Захоплення аскетичним монохромним живописом спостерігаємо у роботах французького художника Іва Кляйна, яким були створені серії монохромних картин, серед яких відомі полотна синього кольору[2]. Також Кляйн відомий своєю спробою продемонструвати глядачам пустоту – йдеться про виставку "Вакуум" (фр. Le Vide1, 1958), де увазі глядачів були представлені білі стіни виставкової зали. За декілька років до цих експериментів Кляйн відвідав Японію, культурою якої дуже захоплювався.

Взагалі мислення дзен важливе для культурної свідомості XX століття – особливо у США, де з 1930-х рр. (з виходом англомовних праць японського філософа-буддиста Дайсецу Судзукі) дзен-буддизм став однією з найпопулярніших нетрадиційних релігій. Вплив дзен-буддизму можна прослідкувати у творчості багатьох представників художньої та філософської думки (у філософії К.Г. Юнга та А. Уотса, у творах Г.Гессе, Г. Селінджера та ін.), а також у деяких молодіжних контркультурних рухах. Саме тому західний дзен-буддизм розглядається не стільки як філософський напрям, скільки як специфічна культура, одним з основних мотивів якої є досвід Ніщо.

Важливо відмітити, що далеко не завжди митець наслідує чи створює якусь концепцію. Так, наприклад, зовсім іншу мету (а точніше, глузування) можна помітити в окремих працях епатажного француза Альфонса Алле. Мова йде про картини "Бійка негрів в печері глибокої ночі" (Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit, 1883)[3] та "Білокровні дівчата, що йдуть на перше причастя у сніжну бурю" (Première Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige, 1883), які являють собою прямокутне чорне та відповідно, біле полотно у рамі. Самі назви вже вказують на несерйозність творів. Ці та інші картини виставлялися у паризькій Галереї Вів'єн (Galerie Vivienne) під час виставок "Незв'язного мистецтва" ("Les Arts Incohérents"). Але у візуальному, не концептуальному плані, Алле випередив не тільки славнозвісний "Чорний квадрат" і "Біле на білому" К. Малевича та полотна Р. Раушенберга, про які йшлося вище, а й п'єсу "4′33″" Дж. Кейджа. У 1884 році, на шістдесят вісім років раніше, А. Алле написав жартівливу п'єсу під назвою "Траурний марш для похорон великого глухого", що являла собою звичайний аркуш нотного паперу, на якому не було жодної ноти чи паузи. Відзначимо ще раз, що жодної філософської концепції митець не намагався наслідувати.

Торкаючись теми Ніщо, важко не згадати російського поета-авангардиста, представника та лідера егофутуристів Василіска Гнєдова та його славнозвісну "Поему кінця", яка вважається одним із перших проявів концептуалізації поетичного слова в авангарді.

1913 року у видавництві Івана Ігнатьєва "Петербурзький глашатай" вийшли друком дві збірки віршів Гнєдова – "Гостинець сентиментів" та "Смерть мистецтву: п'ятнадцять (15) поем". Саме друга збірка стала найвідомішим виданням Гнєдова і принесла йому славу ексцентричного літератора. Остання, 15-та поема, вміщена у книзі, мала назву "Смерть мистецтву" і являла собою лише заголовок на чистому аркуші. Згадуючи виступи Гнєдова, сучасник писав: "У перші, пустотливі футуристичні роки була людина на ім'я Василіск Гнєдов, що вважався поетом, хоча, здається, він нічого не писав. Його єдиний твір називався "Поема кінця". На літературних вечорах йому кричали: "Гнєдов, поему кінця!", "Василіск, Василіск!". Він виходив похмурий, з кам'яним обличчям "під Хлєбнікова", довго мовчав, потім повільно піднімав важкий кулак – і впівголоса говорив: "Все!"" [1, 50].

Звичайно, неможливо адекватно сприйняти "Поему кінця", як і інші "пусті" твори, вириваючи їх із загального контексту, тільки в рамках якого "порожнеча" може мати сенс. У даному випадку – це уся збірка, в якій прослідковується тенденція мінімалізації (аж до повної відсутності) не лише в образному, але й на мовному рівні (14-та поема має лише одну літеру "Ю"; 15-та, як вже було сказано, взагалі не має жодних друкованих символів). У передмові до збірки І. Ігнатьєв пише: "В останній поемі цієї книги Василіск Гнєдов говорить Нічим ціле Що … . При констатуванні кінця повільної кризи Радість творить Поему. В Кінці Ніщо, але цей кінець є предпочаток Початку (рос. предначалие Начала) Радості, як радість Творця – Поета Майбутнього, Поета Его-футуристів, яким я і вважаю Василіска Гнєдова..." [3, 2].

Чистим аркушем також є "Новорічний сонет" (1975) російського письменника Генріха Сапгіра, творчість якого відрізняється граничним лаконізмом, що дійшов до крайньої межі у безсловесному сонеті. Дослідники поета називають його творчість "поетикою порожнеч". "Новорічний сонет" входить до міні-циклу, що складається ще з одного "Сонета-коментаря", який пояснює цей "порожній" текст. В останніх строфах автор роз'яснює свою ідею: "И основное: то, что мой концепт / Из белых звуков сотканный концерт / Поэзия же – просто комментарий".

Отже, інтерес до категорії Ніщо у мистецтві авангарду був підготовлений ходом розвитку філософської думки XX століття, і найяскравішого вираження набув саме у концептуальних авангардних проявах, як то безпредметність К. Малевича (обґрунтування якої відбувалося на ґрунті феноменології Е. Гуссерля і М. Гайдеґґера), деякі західні абстракціоністичні ідеї та музична "тиша" Дж. Кейджа (з акцентом на східну філософію Ніщо).

Своєї черги, звернення до авторського концептуального осмислення власного художнього світосприйняття при знайомстві з тим чи іншим твором (особливо з твором "незрозумілим") відіграє важливу роль у розумінні авангардного мистецтва XX століття. В оцінці творів безпредметного характеру відмічається ускладненість сприйняття та деяка інертність реципієнтів, на яку звертав увагу К. Малевич: "Завжди вимагають, щоб мистецтво було зрозумілим, але ніколи не вимагають від себе пристосувати свою голову до розуміння" [8, 3]. Авторські теоретичні обґрунтування можуть допомогти у пошуку шляхів до розуміння твору, але залишається важливим момент адекватної оцінки – можливість зрозуміти, де автор наслідує філософську ідею, а де прихована лише мистецька провокація або взагалі жарт.

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значимості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

[2] Розроблений художником синій пігмент був запатентований як Міжнародний синій колір Кляйна (International Klein Blue).

[3] Ця робота була жартівливою відповіддю А. Алле на картину французького поета Поля Більо (фр. Paul Bilhaud) "Бійка негрів в тунелі" ("Combat de nègres dans un tunnel"), написану у 1882 році і знайдену Алле у салоні "Незв'язного мистецтва" ("Les Arts Incohérents"). Пізніше Алле написав ще декілька карикатурних монохромних картин і у 1897 році видав невеликий буклет (28 сторінок формату 19×13) з 7 картин під назвою "Першоквітневий альбом" ("Album primo-avrilesque"). Тут же містився "Траурний марш для похорон великого глухого".

Використані джерела:

1. Адамович Г. В. Невозможность поэзии [Электронный ресурс] / Г. В. Адамович. – Режим доступа : http://imwerden.de/pdf/opyty_zhurnal_kniga_9_1958.pdf

2. Венкова А. Мотив пустоты и проблема Ничто в художественных практиках XX века: от эксклюзивности до калькомании / А. Венкова // Творение – творчество – репродукция: философский и религиозный опыт. (Междунар. чтения по теории, истории и философии культуры № 15). – СПб. : Эйдос, 2003. – 430 с. – С. 45–57.

3. Гнедов В. Смерть искусству. Пятнадцать (15) поэм / Василиск Гнедов ; предисл. Ивана Игнатьева. – СПб : "Петерб. глашатай" И.В. Игнатьева, 1913. – 7 с.

4. Краткий словарь по философии / общ. ред. И. В. Блауберга, И. К. Пантина. – М. : Политиздат, 1982. – 432 с.

5. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма-Стиль-Выражение / Алексей Федорович Лосев ; [Послесл. В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова]. – М. : Мысль, 1995. – 944 с. – С. 405–584.

6. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев; [Авт. вступ. ст. А. А. Тахо-Годи]. – М. : Политиздат, 1991. – 524,[1] с. – С. 315–335.

7. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму: новый живописный реализм / К. Малевич. – Изд. третье. – М. : тип. Общественная польза, 1916. – 31 с.

8. Малевич К. От Сезанна до супрематизма. Критический очерк / К. Малевич. – М. : Издание Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса, 1920. – 16 с.

9. Малевич К. С. Собрание сочинений : В 5 т. / К. Малевич ; общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. – А. С. Шатских. – М. : Гилея, 1995. – . – Т. 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой : С прил. писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924) / сост., публ., вступ. ст., подгот. текста и коммент. – А. С. Шатских. – 2000. – 389, [1] с.

10. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 230 с.

11. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер // Статьи и выступления / М. Хайдеггер ; сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

12. Хижняя А. Костицын. Минута молчания. [Интервью с П. Костицыным] [Электронный ресурс] / А. Хижняя. – Режим доступа : http://www.zagran.kiev.ua/article.php?new=12&idart=1205

13. Ценова В. Пересекающиеся слои, или мир как аквариум. Джон Кейдж – Валерия Ценова. Интервью, которого не было [Электронный ресурс] / В. Ценова. – Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Cage.htm

14. Bailly B. J'aime le mouvement de la main [Propos recueillis par Bérénice Bailly] [Электронный ресурс] / Bérénice Bailly. – Режим доступа : http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/09/robert-rauschenberg-j-aime-le-mouvement-de-la-main_678772_3246.html

Приходько Анна Владимировна, аспирант

Ничто в искусстве авангарда XX столетия

В статье прослеживается воплощение философской категории Ничто в искусстве XX столетия. Доказано, что некоторые беспредметные произведения искусства основываются на определенных философских идеях, о чем свидетельствуют имеющиеся теоретические обоснования, сформулированные самими авторами.

Ключевые слова: Ничто, философия, искусство XX столетия, музыкальный авангард, абстракционизм, супрематизм, эгофутуризм.

Anna Prykhodko, Postgraduate student

Nothing in the Avant-Garde Art of the 20th Century

The article attempts to trace the connection between the philosophical category of Nothing and the concept of some "plotless", as they are often called, works of art in the 20th century. Attention is focused not so much on the demonstration of Nothing on different levels (in the artistic images of silence and emptiness, for instance), but rather on the particular absence of the apparent substantial component in the work of art.

It is proved that the avant-garde radical tendencies in art were the response to the artistic and aesthetical consciousness to the global change in culture and civilization processes caused by the scientific and technological progress. Particularly, the disintegration of atom and the new concept of space and time continuum. Scientific and technological progress has led to the revision of philosophical questions and the return to eternal ontological problems. The artists were attempting to find philosophical justifications for their work and to create their own philosophical concepts and aesthetic positions. These attempts began in early 20th century and were declared in articles, lectures, leaflets, pamphlets, poetry collections, manifestos.

In the article, attention is focused on the theoretical understanding and development of the problem of Nothing, which formed the basis for the works by many philosophers who had influenced the artistic ideas of the 20th century (M. Heidegger, J.-P. Sartre and others). One of the characteristic lines of philosophical pursuit of the 20th century is an attempt to match Nothing with the real being and to compare the worldview of Western and Eastern cultures. This suggests conducting a parallel with the "silent" creative work of some composers. In particular, the American John Cage, who was interested in Eastern philosophy (the "void" doctrine of Zen Buddhism) and expressed his striving in the piece "4'33", and the Russian composer Eugene Kostitsyn with his "Minute of silence".

The article reveals that the concept of "Nothing" in the visual arts, which means liberation from objective world, was most strongly expressed in the figurative (abstract) art and was represented in the creative work of Kazimir Malevich. In particular, the legendary "Black Square", which Malevich defined as "zero form" – a basic elements of the world and being. The author's theoretical justification of Suprematism had more than five volumes. Interests in ascetic monochrome paintings was observed in the work of the American abstractionist artist Robert Rauschenberg, who was famous for his series of works that had neither color nor texture, and in the oeuvre of the French artist Yves Klein. The article states that the creative work of these artists was influenced by the interest in Zen Buddhist philosophy, where the experience of Nothing is one of the basic motifs.

The article also pays attention to writers whose creative work was marked by utmost laconism. Particularly, the article reveals the creative work details of the Russian avant-garde poet Vasilisk Gnedov, the representative and the leader of Ego-Futurists (the details are shown on the example of his wordless "Poem of the end", which is considered one of the first manifestations of conceptual poetic word in avant-garde art).

The author concludes that the interest for the category of Nothing in avant-garde art was prepared by the development of 20th century philosophical thought, and was most brightly expressed in conceptual avant-garde forms,

such as the objectlessness of Malevich (justified by the phenomenology of E. Husserl and M. Heidegger), some Western ideas and abstractionist ideas and the musical "silence" of John Cage (with an emphasis on eastern philosophy of Nothing).

In its turn, appealing to the artist's conceptual comprehension of his own artistic worldview when encountering a particular work of art (especially an "obscure" one) plays an important role in understanding the 20th century avant-garde art. The estimation of objectless works of art is marked by a somewhat complicated perception and the inertness of recipients. The artist's theoretical justifications may help to find a way to understand his work, but adequate estimation still remains important – it gives the ability to understand whether the author is following some philosophical ideas, or just hiding artistic provocation or even a joke.

Thus, in the article proves that some objectless works of art have certain philosophical ideas at their basis, which is evidenced by the theoretical justification given by their authors.

Key words: Nothing, philosophy, 20th century art, Avant-garde music, abstract art, Suprematism, Ego-Futurism.

УДК [17.023.4:3.086]:378.11

Решновецький Сергій Леонідович,
аспірант

СУТНІСТЬ СОЦІАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ЯК УПРАВЛІНСЬКОЇ КАТЕГОРІЇ

У статті розглянуто проблему соціальної відповідальності, з урахуванням її становлення і розвитку, як важливої управлінської категорії. Окреслено перспективи запровадження соціальної відповідальності у діяльності вищих навчальних закладів.

Ключові слова: *відповідальність, соціальна відповідальність, історичне становлення соціальної відповідальності, рівний доступ до якісної освіти, соціальний захист осіб з особливими потребами.*

Розвиток країн Західної Європи сформував відносно цілісну та збалансовану систему регламентації взаємовідносин підприємств, органів державної влади й суспільства в сфері соціально-економічного розвитку країн і окремих територій. Як вказує А. Лахіна, у різних країнах участь бізнесу у вирішенні соціальних проблем або жорстко регулюється в межах діючого комерційного, податкового, трудового, екологічного законодавства, або здійснюється самостійно під дією соціально-етичних принципів і норм, спеціально встановлених стимулів і пільг. Однак, існування хоча б одного з цих підходів є необхідною умовою нормального функціонування будь-якої держави [11, 2].

В Україні об'єктивно існуюча стадія розвитку суспільства викликає необхідність переглянути систему стосунків між державою, бізнесом і суспільством. Трансформаційні процеси, що відбувалися протягом останніх років в нашій країні, окрім іншого, сприяли підвищенню уваги до феномену підприємництва як джерела розвитку економічної і соціальної сфери, що в свою чергу змушує підприємства до дотримання певних соціальних стандартів. У сучасних економічних умовах одним із ефективних механізмів підвищення конкурентоспроможності компанії чи організації, посилення лояльності до них цільової аудиторії, держави і суспільства в цілому є соціально відповідальна поведінка. А. Колот акцентує увагу на тому, що сучасні ринкові системи щедро винагороджують учасників ринкових відносин, які не тільки етично досягають основної цілі (одержання прибутку), але і витрачають кошти на реалізацію соціальних проектів [14, 3–4].

Завдання дослідження: 1) виявити природу і сутність соціальної відповідальності в контексті її історичного формування і становлення; 2) з'ясувати сучасні підходи до визначення соціальної відповідальності; 3) розглянути сучасні реалії запровадження соціальної відповідальності в різних галузях, зокрема в сфері освіти.

Поставлені завдання зумовлені наступними факторами:

1) широке запровадження соціальної відповідальності в управлінні без розуміння її сутності не принесе очікуваних результатів, а пізнання сутності відповідальності без дослідження її історичного розвитку в суспільній думці неможливе;

2) не існує єдиного підходу до визначення соціальної відповідальності, що створює певні протиріччя при її впровадженні;

3) соціальна відповідальність набуває все більшого поширення, однак досліджується переважно фахівцями в галузі економіки і соціології.

© Решновецький С. Л., 2013

Дослідження відповідальності та її різновидів (соціальної, моральної, юридичної тощо) мали місце в працях мислителів різних часів, зокрема Конфуція, Платона, Аристотеля, Т. Гоббса, І Канта, К. Маркса та ін. Серед сучасників питання соціальної відповідальності розглядали В. Бердяєв, О. Герцен, В. Соловйов, П. Сорокін. [3]. Соціальну відповідальність в освіті досліджували В. Андрущенко, В. Байденко, В. Кремень, Г. Хоружий [1; 17].

Незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених проблемі соціальної відповідальності, залишився малодослідженим ряд питань, пов'язаних з соціальною відповідальністю як управлінською категорією. Водночас, використання соціальної відповідальності в управлінських процесах отримує все більшого поширення, що зумовлює необхідність дослідження цього соціального явища з урахуванням процесу його становлення.

Розглянемо більш детально поняття "відповідальність" і "соціальна відповідальність" в контексті їхнього становлення.

Відповідальність як соціальне явище виділилось ще в первіснообщинному ладі у вигляді певних моральних норм. У цей період відповідальність проявлялася у вигляді "табу". Індивід відчував свою вину перед власним племенем у разі порушення встановлених заборон.

У період розпаду родового строю відображення в суспільній свідомості соціальних процесів, в які були залучені окремі індивіди, відбувалося шляхом створення міфів. Саме в міфах вперше виникає проблема взаємодії цілого і окремого, суспільства і особистості.

Знайшло своє місце питання відповідальності і в Давньому Китаї. Конфуцій, аналізуючи взаємовідносини індивіда і суспільства, стверджував, що відповідальність покликана сприяти встановленню гармонії і порядку в країні [10, 157].

Причиною нового етапу розвитку поняття відповідальності стало виникнення міст-полісів і, відповідно, нових норм і правил поведінки. Так, в античній філософії відповідальність входила до категорій "справедливість" і "розумність" і уявлялась як необхідна поведінка і дотримання встановлених законів. У працях Геракліта обґрунтовувалося вчення про логос – всезагальний закон, який визначає допустиму поведінку. Демокрит і Сократ, в свою чергу, відстоювали думку про те, що людина має керуватися не лише ставленням оточуючих до її дій, але і власним моральним відношенням. Таким чином, вже в цей час виникає ставлення до відповідальності як до внутрішньої якості людини. Аристотель вказував на відповідальність як на один з проявів свободи, а на свободу як на необхідну умову відповідальності. Людина може діяти згідно з своїми переконаннями, самостійно приймати рішення, але при цьому не повинна знімати з себе відповідальність за результати дій [2, 33].

У післяаристотелівський період філософська думка відмежувала поняття відповідальності від громадянського і політичного життя людини, що спричинило до нового поштовху у дослідженнях. Саме в античний період накопичувався інформаційний матеріал, який знайшов відображення в подальшому науковому вирішенні питання про природу і сутність соціальної відповідальності.

Наступним кроком у становленні досліджуваного поняття стали праці Т. Гоббса, Дж. Локка, Д. Юмма. Як вказує М. Якоб, соціальна відповідальність у вказаних авторів розглядалась лише у взаємозв'язку свободи і необхідності в житті особистості і суспільства [18, 65–74]. У XVIII столітті І. Кант включив поняття "відповідальність" до питання про гідність людської особистості. На думку філософа, розум встановлює всезагальне законодавство, виходячи з ідеї гідності розумної істоти, котра підкорюється закону, який сама і створює [9, 376].

У подальшому дослідження відповідальності дещо призупинились і відновились лише в XIX–XX століттях у тісному зв'язку з релігією і розвитком промислового виробництва.

Від середини XIX століття поняття відповідальності все більше пов'язують з релігією. Виникає уявлення про "християнськи відповідального керівника чи підприємця". Релігійному підходу до визначення відповідальності в цей час протиставляється марксистський підхід, який визначає відповідальність як історично обумовлене суспільне явище, що ґрунтується на класовому конкретно-історичному підході до діяльності людини. Однак, незважаючи на суперечності між релігійним і марксистським підходом, саме в XIX столітті відповідальність виокремлюється в окрему філософську категорію. Не існує єдиної думки щодо того, хто з філософів виокремив відповідальність в окрему категорію. Найчастіше вказуються Л. Фейєрбах, С. Мілль, А. Бен.

На початку XX століття деякі керівники великих фірм висунули тезу про необхідність участі бізнесу в долі суспільства. Так, Г. Форд вважав, що робити бізнес на основі лише прибутку досить ризиковано і це може загрожувати крахом будь-якій фірми [15, 280].

В 50-х роках XX століття дослідження соціальної відповідальності отримують ще більшого поширення. Як першу ґрунтовну працю можемо назвати "Соціальну відповідальність бізнесу" Ховарда Боуена, де обґрунтовано залучення до соціальної відповідальності бізнесу і доведено, що враху-

вання соціальних цілей при прийнятті управлінських рішень може приносити вагому соціальну і економічну вигоду як організаціям, так і суспільству в цілому. Автор висловлює думку про те, що соціальна відповідальність поширюється не лише на сферу економічних і ділових стосунків, але і на значний спектр соціальних цілей і ідеалів.

У наступні роки соціальна відповідальність досліджувалася переважно як управлінська категорія в контексті управління підприємствами і організаціями. Втім, незважаючи на значну кількість праць соціологів та економістів, досі не існує єдиного підходу до розуміння сутності поняття соціальної відповідальності. Наведемо ті його характерні риси, на яких сконцентровують увагу більшість дослідників:

1) соціальну відповідальність не слід зводити до інших різновидів відповідальності (юридичної, моральної, політичної тощо), оскільки вона співвідноситься з іншими різновидами як діалектичний зв'язок загального та особливого [7, 497];

2) соціальна відповідальність є вихідною для інших різновидів, а отже, їм притаманні і певні властивості соціальної відповідальності, що у свою чергу приводить до значної схожості між ними і особливо проявляється між соціальною, моральною і політичною відповідальністю.

У XX столітті такі філософи, як Д. Мур, Б. Рассел, Г. Фреге, даючи визначення соціальної відповідальності, нерідко зосереджували увагу на її спільних рисах з моральною, політичною та релігійною відповідальністю, ігноруючи, водночас, юридичну. Однак, більш детальне дослідження виявляє схожість з останньою.

Розглянемо деякі найпоширеніші підходи до соціальної відповідальності сучасних дослідників. О. Поляков визначає її як зовнішню негативну реакцію суспільства на порушення соціальних норм, що призводить до порушення соціальних комунікацій [13, 617]. Л. Білецька виділяє соціальну відповідальність як вимогу до особи оцінювати власні наміри і обирати той вид поведінки, котрий відповідає нормам, встановленим задля досягнення інтересів суспільства. У разі порушення даних норм особа повинна бути готовою звітувати перед суспільством і нести відповідне покарання [6, 129]. Автори Р. Хачатуров і Р. Ягутян дають схоже визначення, однак доповнюють його тим, що у разі порушення встановлених суспільством норм суб'єкт суспільних відносин має нести додатковий суспільний обов'язок суспільного або матеріального характеру [16, 22].

Підсумовуючи вищеназвані підходи, зазначимо, що в сучасній науці соціальна відповідальність розуміється як діалектичний взаємозв'язок між індивідом і суспільством, включає певні права і обов'язки, а також певні засоби впливу (неюридичного характеру) у разі порушення суспільних норм.

Окрім названих фахівців, протилежні бачення соціальної відповідальності можемо спостерігати і в різних суспільних групах та владних структурах. Розглянемо їх детальніше.

1. У межах бізнесу, на нашу думку, можна виділити два домінуючі підходи до соціальної відповідальності: ліберальний і соціально орієнтований. У першому розумінні, на думку дослідників, соціальна відповідальність виступає як необхідна умова існування бізнесу і виявляється у виплаті заробітної плати, створенні робочих місць, виплаті податків. Фактично соціальна відповідальність у цьому розумінні зводиться до юридичної і не виходить за межі прописаних законами вимог. Представники соціально орієнтованого підходу розуміють соціальну відповідальність в більш широкому контексті. Вони вказують на те, що її не можна зводити лише до дотримання юридично встановлених норм і що вона має бути спрямована на соціально-економічний розвиток території, на якій діє підприємство [5, 13].

2. Органи державної влади відносяться до соціальної відповідальності досить обережно, оскільки навіть представники ліберального підходу в бізнесі здатні до соціально спрямованої діяльності. З іншого боку, соціальна відповідальність бізнесу є досить егоїстичною і існує лише в межах вигоди підприємства (на це зокрема вказують Д. Табачник та А. Колот). Досить часто органи державної влади не бачать в бізнесі повноцінного соціального партнера, котрий постійно здійснював би кроки, спрямовані на соціально-економічний розвиток території. Така позиція переважно негативно впливає на готовність бізнесу діяти поза межами необхідного [4, 18; 14, 22].

3. У експертних колах переважає думка, що ступінь соціальної відповідальності бізнесу залежить від його розмірів і залежності від суспільства, зокрема, що великий, орієнтований на суспільство бізнес не може не брати участь у соціальних проектах [14, 38].

Протягом останніх десятиліть поняття соціальної відповідальності набуває все більшого поширення. Якщо раніше воно застосовувалось переважно для взаємостосунків "бізнес – суспільство", то зараз вживається у більш широкому суспільному контексті. Соціальна відповідальність стала управлінською категорією у найрізноманітних галузях і саме від її використання значною мірою залежить ефективність управлінської діяльності.

Як вказує Г. Хоружий, соціальна відповідальність стає прерогативою функціонування сучасного університету в контексті болонського процесу [17, 20]. На відміну від виробничої сфери, відповідальність в галузі освіти має певні особливості, що стосуються зокрема її спрямованості на певні соціально незахищені категорії суспільства, на що вказує М. Михайліченко [12, 155]. Так, одним з завдань освітньої політики в Україні є забезпечення конституційних прав громадян окремих категорій, які потребують соціального захисту, зокрема, осіб з особливими потребами. Міністерство освіти і науки України координує діяльність органів управління освітою в частині забезпечення державної підтримки в здобутті освіти, системної медико-соціальної реабілітації, інтеграції в суспільство дітей, які потребують корекції фізичного та (або) розумового розвитку, з урахуванням їх індивідуальних здібностей, інтересів і можливостей [8]. Вищі навчальні заклади III–IV рівнів акредитації щорічно отримують державне замовлення на підготовку фахівців для системи освіти та професійної реабілітації інвалідів в обсягах, що відповідають потребам освітньої галузі у підготовці кадрів для фізичної реабілітації та соціальної роботи з дітьми, які мають вади у фізичному та психічному розвитку [4, 17]. Вже існує сформована мережа таких навчальних закладів, до якої входять зокрема: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Херсонський державний університет, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, Бердянський державний педагогічний університет, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка та інші [12, 156].

Підсумовуючи, зазначимо, що у наукових системах минулого проблеми відповідальності і людини взаємодоповнювали одне одну, однак категорія "соціальна відповідальність" виокремилась із категорії "відповідальність" в результаті соціально-виробничої активності людей. Соціальна відповідальність – це складне соціальне явище, яке, з одного боку, є необхідною умовою діяльності людини, а з іншого – показником людської діяльності, причому її рівень визначається цінностями як окремого індивіда, так і суспільства в цілому. Також вказаний науковий концепт є соціокультурним феноменом, що визначається рівнем розвитку духовної культури певного суспільства, окрім того він є комплексною управлінською категорією, яка може мати значну кількість форм і видів і застосовуватися у найрізноманітніших суспільних галузях. Це явище запобігає виникненню конфліктних ситуацій між організацією і суспільством, в якому вона функціонує.

У сфері вищої освіти соціальна відповідальність базується на необхідності усвідомлення викликів і проблем економічного і соціального розвитку суспільства та розумінні обов'язків освітніх закладів, установ та організацій перед суспільством, органами державної влади. Саме в вищих навчальних закладах формується інтелектуальна еліта нації, а рівень освіченості нації визначає її науковий, професійний потенціал. Університети, окрім інших завдань, мають підготувати випускників до виконання певної ролі в суспільстві та зорієнтувати їх на навчання протягом всього життя. Орієнтуючись на соціальну відповідальність, вищі навчальні заклади зможуть оцінювати результати своєї навчальної і наукової роботи, оновлювати зміст підготовки, інші внутрішні і зовнішні ресурси у відповідності до потреб суспільства. Вища освіта має стати джерелом подальших демократичних перетворень в Україні, тому важливість соціальної відповідальності в подальшій демократизації суспільних відносин незаперечна.

Використані джерела:

1. Андрущенко В. Модернізація педагогічної освіти відповідно до викликів XXI століття / В. Андрущенко, В. Бондар // Вища освіта України. – 2009. – № 4. – С. 14–23.
2. Арістотель. Політика / Арістотель ; пер. з давньогр. та передм. О. Кислюка. – К. : Основи, 2000. – 239 с.
3. Бердяев Н. А. Философия свободы; Смысл творчества / Н. А. Бердяев ; [вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Полякова ; журн. "Вопр. философии" и др.]. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
4. Табачник Д. ВНЗ мають стати на позиції логіки і державницького підходу / Д. Табачник // Освіта України. – 2010. – № 31. – С. 2–3.
5. Гогуля О. П. Соціальна відповідальність бізнесу : монографія / О. П. Гогуля, І. П. Кудінова ; Каб. Міністрів України, Нац. ун-т біоресурсів і природокористування України. – Ніжин : Лисенко М. М., 2011. – 175 с.
6. Економічна теорія (Політекономія. Мікроекономіка. Макроекономіка): навч. посібник / Л. В. Білецька, О. В. Білецький, В. І. Савич. – 2-ге вид. перероб. та доп. – К. : Центр учбової літератури, 2009. – 688 с.
7. Зайчук О. В. Теорія держави і права. Академічний курс : підручник / О. В. Зайчук, Н. М. Оніщенко. – К. : Юрінком Інтер, 2006. – 685 с.
8. Закон України "Про основи соціальної захищеності інвалідів в Україні" від 21 березня 1991 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http:// http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/875-12

9. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. с нем. Н. Лосского сверен и отредактирован Ц. Г. Арзаканяном и М. И. Иткиным. – М. : Эксмо, 2008. – 1118 с.

10. Конфуций. Лунь Юй (Изречения) / Конфуций ; пер. И. И. Семененко. – М. : Эксмо, 2008. – 463 с.

11. Лахина А. П. Социальная ответственность в системе управления социально-экономической деятельностью корпораций : дис. на соискание учен. степ. к. э. н. : спец. 08.00.05 "Экономика и управление народным хозяйством" / Лахина Алина Петровна. – М., 2009. – 141 с.

12. Михайліченко М. В. Соціальні виміри сучасної освітньої політики у Болонських реформах / М. В. Михайліченко // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 19. Корекційна педагогіка та спеціальна психологія. Зб. наукових праць. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. – № 20. – С. 154–159.

13. Поляков А. В. Общая теория права. Феноменолого-коммуникативный подход = General theory of law. Phenomenological – communicative approach : Курс лекций / А. В. Поляков. – 2. изд., доп. – СПб. : Юрид. центр Пресс, 2003. – 843 с.

14. Соціальна відповідальність: теорія і практика розвитку : монографія / [А. М. Колот та ін.] ; за наук. ред. д-ра екон. наук, проф. А. М. Колота ; Держ. вищ. навч. закл. "Київ. нац. екон. ун-т ім. Вадима Гетьмана", Наук. парк, Ін-т соц.-труд. відносин. – К. : КНЕУ, 2012. – 501 с.

15. Форд Г. Моя жизнь, мои достижения / Генри Форд ; пер. с англ. Е. А. Бакушева. – Минск : Попурри, 2004. – 351 с.

16. Хачатуров Р. Л. Юридическая ответственность / Р. Л. Хачатуров, Р. Г. Ягутян. – Тольятти : A Print : Междунар. акад. бизнеса и банк. дела, 1995. – 196, [1] с.

17. Хоружий Г. Соціальна відповідальність вищої школи в контексті Болонського процесу / Г. Хоружий // Вища школа : науково-практичне видання. – 2010. – № 5–6.– С. 12–24

18. Якоб М. М. Ідея соціально-правової держави у філософських концепціях Т. Гоббса і Дж. Локка : дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : 09.00.05 "Історія філософії" / Якоб Марія Михайлівна ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2003. – 186 арк.

Решновецкий Сергей Леонидович, аспирант

Сущность социальной ответственности как управленческой категории

В статье рассмотрена проблема социальной ответственности, с учетом ее становления и развития, как важной управленческой категории. Очерчены перспективы внедрения социальной ответственности в деятельность высших учебных заведений.

Ключевые слова: ответственность, социальная ответственность, историческое становление социальной ответственности, равный доступ к качественному образованию, социальная защита лиц с особыми потребностями.

Serhiy Reshnovetskyi, Postgraduate student

The Assance of Social Responsibility as Management Category

The author of this article examined the problem of social responsibility considering its formation and development as an important management category. The author defines the opportunities of social responsibility introduction in the activity of the higher educational institutions.

The real stage of the society development in Ukraine necessitates the reconsideration of the system of relations between state, business and society. Transformational processes that took place during the last years in our country, except other, attracted much attention to the phenomenon of entrepreneurship as a source of economic and social sphere development that, in its turn, forces enterprises to follow certain social standards.

This article takes notice that the usage of social responsibility in management processes becomes more widespread, and it is necessary to perform in-depth study of this social phenomenon concerning the process of this concept formation for more effective usage of social responsibility.

Notwithstanding a huge amount of researches devoted to social responsibility, we found out a number of unresearched questions connected with responsibility that makes it necessary to conduct the research of social responsibility as a management category.

The necessity to reveal the nature and essence of social responsibility in the context of its historical development and formation, clarification of modern realities of social responsibility introduction in different branches, in particular, in the sphere of education are defined by the objectives of this research.

Assigned tasks were specified by following factors:

1) widespread introduction of social responsibility in management with no understanding of its essence will not give expected results, and knowledge of the basic nature of responsibility without study of its historical development in the society is impossible;

2) there is no uniform approach to the definition of social responsibility that creates certain contradictions upon its introduction;

3) social responsibility becomes more widespread, however it is investigated mainly by economic and sociology sphere specialists.

According to the assigned tasks the work provides analysis of social responsibility in the context of its historical development, points out the principal peculiarities of social responsibility (that distinguish it from other sorts of responsibility), determines main modern approaches to understanding of social responsibility, deems introduction of responsibility in different branches, in particular, in the sphere of education.

As a result of the research following conclusions were made up:

1) the research found out that the problems of responsibility and a person in scientific systems of the past complemented each other;

2) such category of "social responsibility" got detached from the category "responsibility" as the result of human social-production activity;

3) social responsibility is a complex social phenomenon that from one side is a necessary condition of human activity, and from another side–the indicator of human activity;

4) social responsibility and its level shall be defined by values of a certain individual as well as by the society in whole;

5) social responsibility is sociocultural phenomenon that shall be defined by the developmental level of spiritual culture of the certain society;

6) social responsibility is a complex management category that can take considerable number of forms and kinds and can be applied in the most multifarious social branches. It avoids conflict situations between the organization and the society in which it runs. In the sphere of higher education social responsibility is based on the necessity of challenges and problems awareness of economic and social development of the society and understanding of commitments of the educational institutions to the society and bodies of state power. Just in the higher educational institutions national brainpower is being formed, and nation educational level defines it scientific, professional potential. The Universities, except other tasks, have to prepare graduating students to play a certain role in the society and direct them towards learning during their whole life. Orienting to social responsibility higher educational institutions will be able to evaluate the results of their educational and scientific work, renew their own curricula and educational programs according to the needs of the society. Higher education has to become the source of further democratic transformations in Ukraine.

Thus, we shall mark the importance of social responsibility in further democratization of social relations.

Key words: responsibility, social responsibility, historical formation of social responsibility, equal access to qualitative education, social protection of those with special needs.

УДК 130.2:330.1

Цехмістренко Олександр Володимирович,
аспірант

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЕКОНОМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНУ І ШЛЯХИ ЇХНЬОГО РОЗВ'ЯЗАННЯ

У статті розглядаються актуальні проблеми економічної культури в контексті культури постмодерну і шляхи їхнього розв'язання. Аналізуються праці зарубіжних і вітчизняних філософів, культурологів і соціологів за темою. Виявлені основні принципи культури постмодерну; показана глибина проблем сучасної економічної культури в контексті культури постмодерну.

Ключові слова: *культура, економічна культура, культури постмодерну, проблеми економічної культури.*

Сучасне суспільство все більше стикається з економічними і соціальними проблемами, що виникають як в цілому світі, так, зокрема, і в нашій країні. Причому як соціальні, так і економічні проблеми суспільства і особистості, як правило, обумовлені явищами сучасної економічної культури, а найбільш актуальною проблемою економічної культури, на наш погляд, є проблема впливу на неї культури постмодерну. Таким чином, виявлення проблем економічної культури для нас є критично актуальним завданням, оскільки детальний розгляд цих проблем дозволить виявити механізм їхнього формування, а значить, і прогнозувати їх.

Можна визначити три основні проблеми формування і функціонування економічної культури: економічна культура як центральна ланка механізму інтеграції економіки в культуру не повною мірою справляється з своїми функціями. Це обумовлено тим, що елементи, що відповідають за ці функції, є набором розрізнених утворень, почерпнутих із різних джерел та не приведених у відповідність один з одним. Іншими словами: норми, цінності, сенси, знання в економічній культурі, що склалася, не об'єднані якоюсь загальною основою, загальною ідеєю і метою. Економічна культура особи і економічна культура суспільства – це два чинники, які суперечливо і непродуктивно поєднуються між собою, в результаті – відсутній такий важливий для функціонування економічної культури, особливо в умовах модернізації, процес обміну інноваціями і їхнього відбору в практичній діяльності. Це ви-

© Цехмістренко О. В., 2013

кликано орієнтацією економічної культури суспільства в основному на інновацію, а економічної культури особи – переважно на традицію. У такому аспекті найвиразніше реалізується принцип неспівпадіння формальних і реальних норм; мають місце серйозні збої і в самому процесі формування економічної культури. Ринкові економічні інститути, будучи по суті чужорідними для нашої культури, не підтримуються відповідною інфраструктурою, а менталітет народу не містить елементів, які б підкріплювали нові форми економічної діяльності і економічних відносин в нашій країні. При уважнішому розгляді стає зрозумілим, що ці проблеми по суті є наслідком однієї причини, яка полягає у тому, що ринкові реформи в нашій країні проводяться без урахування особливостей стану культури до моменту початку реформ. Проте процес модернізації розпочатий достатньо давно і культура зазнала серйозних змін, тому тепер доводиться працювати вже з абсолютно іншою даністю. Виходячи з цього, проблему можна переформулювати таким чином: економічна культура є набором розрізнених елементів, вона не виконує своїх функцій, що є наслідком негармонійного поєднання інституційного і субстанціонального аспектів цієї культури; стан економічних інститутів не відповідає рівню розвитку і змісту економічної культури.

Проблеми сучасної економічної культури розглядалися в роботах таких філософів, культурологів і соціологів, як М. Мосс, Б. Маліновський, Р. Фірс, які представили аналіз економічної культури на ранніх етапах розвитку людства. У роботах М. Вебера, В. Зомбарта, С. Булгакова, присвячених виявленню взаємозв'язків між духовною сферою культури і економічною діяльністю, міститься багатий історичний матеріал, важливі теоретичні узагальнення, ідеї і методологічні напрацювання. В. Іноземцева, Д. Карнегі, М. Меськоні в своїх роботах провели аналіз сучасної економічної культури і виявили основні тенденції і проблеми постіндустріальної ринкової цивілізації. Ж. Бодрійяр, Ж. Батай, К. Ясперс в своїх дослідженнях відобразили скептичне ставлення до сучасної економічної культури, яка обумовлюється культурою постмодерну, сумніви щодо можливості безкризового функціонування економічної культури. Останніми роками в роботах таких українських філософів, як В. Д. Ісаєв, Т. В. Лугуценко, М. А. Журба та ін. виявилася основна методологічна передумова дослідження економічної культури, в їхніх роботах основним методом дослідження обирається культурологічний підхід.

Мета дослідження – виявити актуальні проблеми економічної культури в контексті культури постмодерну і шляхи їхнього розв'язання. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких дослідницьких завдань: розглянути основні принципи та виявити основні проблеми сучасної економічної культури.

Для сучасної економічної культури, яку можна визначити як економічну культуру постмодерну, характерні ідеї суб'єктивізації та індивідуалізації, постулат про невизначеність розвитку, синергетичний підхід до побудови всіх суспільних відносин, свобода вибору, зведення суспільної свідомості до масової, зміна статусу масової людини, глобалізація [3]. До суб'єктивно–психологічних проявів культури постмодерну можна віднести суперечність, емоційну сприйнятливість, орієнтацію на індивідуальні потреби, прагматичність і незалежність [6]. Як одну з ключових якостей культури постмодерну називають особливе уявлення про "іншого", прагнення побачити світ очима "іншого". На соціокультурному рівні ця межа виявляється в тенденціях міжнародної інтеграції, міграції, мультикультуралізму [1]. Слід особливо підкреслити глибинний, сутнісний характер всіх цих проявів в економічній культурі постмодерну. Економічна культура західних країн і країн Східної Європи підпала під вплив культури постмодерну в різні історичні періоди. Становлення сучасної економічної культури в країнах Заходу можна розглядати як процес формування сучасної економічної культури постмодерну під впливом трансформацій економічних інститутів і менталітету народів Європи. Так, у доіндустріальному суспільстві демонстративне багатство відігравало важливу роль, оскільки було свідченням могутності. При цьому накопичення багатства, так необхідного у будь-якому суспільстві, знижувало статус власника, якщо тільки кошти не було визначені для подальшої роздачі або застосування для загального блага. Аристократ мав значні можливості для самореалізації завдяки його багатству. Високий рівень добробуту аристократії детермінував неробство як стиль життя, передбачав відкриту демонстрацію розкошів і матеріального багатства, аристократи вважали нижче власної гідності працювати або навіть виявляти бережливість, економність і практичність. Таке становище радикально змінюється в індустріальному суспільстві. Зі зростанням капіталізму саме накопичений і прихований капітал, який бере участь в товарно-грошовому обороті, набуває найбільшої цінності в суспільній свідомості. Причому вплив і потужність власника залежать, перш за все, від руху капіталу по невидимих фінансових каналах, хоча б сам власник і вів відносно скромний спосіб життя. У цей період набувають значення та ваги цінності рівності й свободи, ідея прав, від народження дарованих кожній особистості. Її самоцінність, ініціатива й самореалізація були органічною частиною нової епохи, яка висунула ідеал людини, зобов'язаної всім не успадкованим привілеям, а самій собі, своїй праці, ініці-

ативі, власним заслугам. Цінності цього етапу становлення суспільства точно визначив Б. Франклін ("Час – гроші", "Бережливість і праця до багатства ведуть"). Складений ним перелік містив цінності, яким мав слідувати власник капіталу: "Стриманість у їжі й питві; малослівність, здатність уникати пустих розмов, від яких немає жодної користі; порядок; пішучість, неухильне виконання того, що вирішено; ощадливість; працелюбство; щирість; справедливість; помірність; чистота; спокій; доброчесність; скромність" [8, 74]. На пізнішому етапі, в період масового виробництва, настає новий поворот, росте демонстративне споживання, за якого товари і послуги купують не за їхні власні властивості, а в значній мірі тому, що вони дорогі – доступні тільки заможним людям. Звернення до демонстративного споживання не тільки дає задоволення, але й підвищує статус людини в очах оточення.

На нашу думку, слід звернути увагу на проблему сучасної економічної культури, позначену А. Швейцером, який стверджує, що "унаслідок вузької спеціалізації поле діяльності людини все більше обмежується однією певною галуззю, а це призводить до її культурної обмеженості. А надзвичайна зайнятість сучасної людини призводить до відмирання в неї духовного начала. Для роботи над самим собою, для читання книг потрібна зосередженість, а вона сучасній людині дається нелегко. Потреба в інформації замінила потребу в роздумах, розважальна література – серйозну. Саме людину, для якої метою й сенсом життя є споживання якомога більшої кількості матеріальних благ, і породжує сучасна економічна культура" [9, 24–25].

На нашу думку, цикли якісних перетворень в економіці Західної Європи не відповідають кількості якісних змін в свідомості і менталітеті західної людини. У XX столітті економічні інститути не зазнають корінних якісних змін. З цього випливає, що постмодерн є показником проблемності економічної сфери культури модерну, необхідності її якісного, а не кількісного перетворення. Це підтверджується принциповою нездатністю постмодерністських установок економічної культури не тільки здійснювати подальший розвиток, але й забезпечити тривале відтворення існуючої моделі економіки. В країнах Заходу економічна культура постмодерну підтримує економіку, що в свою чергу існує завдяки капіталістичному індустріальному устрою, що склався раніше, і в той же час економічна культура постмодерну розкладає його. Своєю гнучкістю і конкретністю економічна культура постмодерну сприяє тимчасовому збереженню і відтворенню західного світу.

Послідовні і поступальні зміни в економічній культурі Заходу є діалектичним розвитком системи з наростаючими внутрішніми суперечностями, які знімаються в результаті виходу на новий якісний рівень. Кризова економіка знайшла своє ідеологічне обґрунтування в нових принципах, запропонованих постмодерном. Цього не можна сказати про становлення економічної культури постмодерну в країнах Східної Європи, зокрема в Україні, у яких це народжує ті проблеми, з якими в країнах Західної Європи не стикалися.

На менталітет українців істотно вплинули постійні реформи, що почалися вже в XVIII столітті. З одного боку, сформувався стійкий страх перед будь-якими реформами, упевненість, що нічого гарного вони з собою принести не можуть, з іншого – склався свого роду імунітет, що применшує увагу людей до реформ і веде до їхнього ігнорування. Традиціоналізм, громадський дух, пріоритет загальних інтересів перед приватними становлять основу менталітету нашого народу. У радянський період велика частина ментальних установок не зазнала істотних змін, органічно влившись в нову економічну даність. Крім дії традиційного менталітету і економічних інститутів, що постійно змінюються, сучасна економічна культура України підпала під безпосередній вплив західної економічної культури постмодерну, деякі зовнішні прояви якої були скопійовані. Це переважно ті її елементи, які вказують на статус і є індикатором якості життя.

Таким чином, на Заході модерну відповідає індустріалізація, а постмодерну – становлення постіндустріального інформаційного суспільства. Аналог основи західного модерну (індустріалізації) у вітчизняній культурі ще можна виявити, але до копіювання економічної культури постмодерну ми підійшли в стані не постіндустріального розвитку, а навпаки – індустріальної деградації. Отже, органічному засвоєнню і реалізації принципів постмодерну в економічній культурі перешкоджали одночасно невідповідність рівня розвитку економічних інститутів і революційний характер змін в культурі.

У західній культурі постмодерністські процеси індивідуалізації і суб'єктивізації відбуваються на достатньо пізньому етапі, коли ринкова економіка не тільки склалася, але вже починає знаходити нові тенденції розвитку. Вітчизняна ж культура в процесі впровадження ринкових відносин в економіку пропустила етап реалізації раціонального і об'єктивного ставлення до дійсності і відразу зануpилася в атмосферу цінностей постмодерну. Проте постмодерн як такий у вітчизняній економічній культурі відсутній, тому слід говорити не про економічну культуру постмодерну, а про економічну культуру в контексті постмодерну, тобто в умовах постійної дії його цінностей ззовні.

Можна також стверджувати, що економічна культура постмодерну за своїм змістом є кризовою. Оскільки вітчизняна культура певною мірою вже залучилася до постмодерну, то це безпосередньо стосується і її. Більш того, орієнтація на цінності постмодерну в економічній культурі робить вітчизняну культуру більш уразливою і схильною до кризових явищ. Причиною перманентної фінансово–економічної кризи є продовження функціонування економічної системи, що віджила себе, вона підтримується не стільки об'єктивними чинниками, скільки сталою економічною культурою. Наразі саме така система мислиться як нормальна, єдино можлива, найбільш ефективна і правильна. Складнощі відмови від ринкової системи економіки пов'язані в значній мірі зі сформованими споживчими звичками, які є не просто частиною економічної культури, але характерним показником економічної культури постмодерну. Ці ж звички, абсолютно необґрунтовані за межами західної цивілізації, наполегливо і успішно прищеплюються і культивуються.

Багатопрофільний характер сучасної кризи свідчить, що він є системним. Система виробництва, споживання і, в першу чергу, розподілу вийшла з рівноважного стану. Спроби підтримати її в колишньому вигляді лише ускладнюють ситуацію. Ж. Бодрійяр порівнює такий процес з розповсюдженням метастазів ракової пухлини: "Якщо в системі виникає дисфункція, непокора відомим законам функціонування, залишається перспектива вирішення завдяки виходу за межі. Але таке рішення не вбачається можливим, коли система сама вийшла за свої межі, коли вона перевершила свої власні цілі і коли для неї вже неможливо знайти ніяких ліків" [10, 266]. Ті заходи, які впроваджуються сьогодні політиками і економістами всього світу для подолання кризи, залишаються в межах старої економічної системи. Це пояснюється інерційністю економічної культури постмодерну, тісно пов'язаної з певним рівнем комфорту і рівням життя, який сприймається як природний, а його втрата вважається більшою катастрофою, ніж крах світової економіки. У цьому феномені і виявляється істотна роль і відносна самостійність економічної культури в економічному житті суспільства. Навіть тоді, коли очевидна збитковість, деструктивність діючої економічної системи, установки економічної культури не дозволяють вийти за межі звичного осмислення ситуації і знайти дієве рішення, а примушують продовжувати рух в звичному напрямі.

Наприклад, такі цінності, як праця, гроші, багатство та інші цінності сучасної України зазнали істотних змін порівняно з радянським періодом, проте не пришли до тієї форми, яка відповідає західній моделі ринкової економіки. "...Радикальне перетворення суспільства супроводжується соціальним стресом, зростанням моральних навантажень на людину, на соціальні групи. Коли особистість не встигає адаптуватися до умов, що швидко змінюються, руйнування усталених стереотипів і установок тією чи іншою мірою супроводжується "культурним шоком". У свою чергу, стресова ситуація, криза можуть справити деформуючий вплив на особистість, зачепити найбільш фундаментальні, життєво значущі цінності й потреби людини. Для кризового періоду життя характерним є переосмислення свого життя в його найбільш суттєвих складових, своїх життєвих цілей, стосунків з оточуючими, способу життя. Це обумовлює зміни в ціннісних орієнтаціях, відбувається їхня переоцінка, виявляються нові пріоритети" [4, 21]. На наш погляд, сучасні західні цінності знайшли своєрідний еклектичний зміст, що перешкоджає економічній культурі виконувати її аксіологічну функцію.

У менталітет українського народу закладена установка на пріоритет етичних норм над правовими. Це погано поєднується з принципами ринкової економіки. Внаслідок цього правові норми не спрацьовують на належному рівні. Виявляється, що у вітчизняній економічній культурі переважають традиційні погляди, а необхідна для ринкової економіки установка на інновації не сприймається. Тому регулятивна функція сучасної економічної культури не відповідає запитам ринкових відносин в правовій державі. Також можна стверджувати, що сучасний рівень буденних знань суб'єкта економічної діяльності недостатній для повноцінної участі в сучасному економічному процесі, а теоретичні знання застаріли і не відповідають сучасним реаліям вітчизняної економіки. Тобто суб'єкти економічної діяльності нездатні повноцінно функціонувати в економічному процесі, оскільки не мають для цього необхідних знань, які економічна культура не транслює. Така ситуація пояснюється тим, що в сучасній вітчизняній економічній культурі співіснують три ідеології: традиціоналізм, комуністична доктрина та ліберальна доктрина.

В економічній культурі в цілому і кожному її структурно-функціональному зрізі діють набори змістовних елементів, що суперечать один одному: одні з яких орієнтовані на громадське господарство, інші – на планову економіку, а треті – працюють на виконання функцій в ринковій економіці. Таким чином, жодна функція сучасної економічної культури не виконується в повному обсязі, економічна культура не функціонує як цілісна гармонійна система і має яскраво виражений атомарний характер.

Релігійне обґрунтування економічної діяльності в сучасній економічній культурі майже повністю відсутнє, що пов'язано з падінням реального авторитету церкви і значущості релігійної свідомості.

Етичні норми економічної діяльності неактуальні в умовах ринку, а правові – недостатньо пропрацьовані і не засвоюються у зв'язку з ментальною установкою нашого народу на пріоритет моралі перед законом. Система освіти надає в розпорядження суб'єкта економічної діяльності застарілі, неповні знання, що не мають практичної цінності. Це в свою чергу обумовлено застоєм в економічній науці, яка не продукує необхідне фундаментальне знання про закономірності економічного розвитку. Таким чином, мотиви суб'єктів економічної діяльності обумовлені лише сьогоденними потребами, а економічні програми не ведуть до успіху, або завдають шкоди іншим суб'єктам економічної діяльності.

Ми можемо бачити, що установки, які є змістом менталітету в нашій країні, як правило, перебувають в протифазі із станом економіки. Це пов'язано з різною швидкістю сприйняття і засвоєння інновацій елітою і основною масою населення країни. Традиційно орієнтована більшість як "захист" від руйнівної дії інновацій формує так звану "псевдокультуру". Переваги в надрах культури традиційних ідеалів, спрямованість на досягнення найвищої продуктивності праці відступають на задній план. На передній план виходять моральні засади, архаїчні цінності, вікова стійкість соціально-психологічних відносин. Виняткової суспільної цінності набуває така якість індивіда, як "духовність". "Економічні блага зводяться в таких умовах лише до функцій мінімального підживлення життєвих сил, необхідних для підтримки життя" [2, 25–26]. Захоплення окремими проявами постмодерну в сучасній культурі не є показником глибинних трансформацій менталітету, а швидше таким "захистом".

Отже, відсутність зв'язку і єдиної спрямованості виявлена між економічною культурою суспільства і економічною культурою особи. У структурі економічної культури спостерігається роз'єднання декларованої економічної культури суспільства і реальної економічної культури особи, реальна ж економічна культура суспільства є цілим рядом не просто незалежних, а різноспрямованих, збудованих на протилежних інтересах культур. Таким чином, у економічної культури порушені взаємозв'язки, без яких неможливі оновлення і відбір елементів, необхідних для функціонування економічної культури. Але ми також можемо стверджувати, що деякі зміни в менталітеті все ж таки відбуваються: міняється поняття справедливості; інакше сприймається концепт часу і т.д. "Трансформації менталітету мають бути синхронізовані з розвитком культури і окремих її сфер", чому перешкоджає його інертність [7, 186]. Таким чином, можна стверджувати, що економічні інститути і менталітет у вітчизняній культурі не відповідають один одному, тому достатньо складно відбувається формування економічної культури. Але економічна культура сама впливає і на економіку, і на культуру. І якщо економічна культура негармонійна, то її вплив матиме негативний характер.

Таким чином, розглянувши запропоновані в сучасній літературі: способи подолання ситуації "переформатування еліти" і "відродження релігійної самосвідомості", поступальний розвиток економіки і економічної культури, системний підхід, що включає точкові дії на слабкі місця інституційної бази економічної культури і приховане формування нових ментальних установок, – можна дійти висновку, що всі ці заходи дійсно необхідні і значущі, але або фрагментарні, або недостатні. Особливо складною є їхня реалізація в умовах розповсюдження принципів постмодерну, приватних інтересів, які мають пріоритет і відкидають ідею про належне. На наш погляд, як перспективний шлях, можна запропонувати пошук нових етичних основ економічної культури, актуальних в сучасних умовах, які змогли б стати об'єднуючим чинником, протиставити загальний інтерес приватному. Така основа має природно витікати з реалій сьогодення. Вбачається, що в такій ролі могло б виступити екологічне мислення, що має абсолютно виразний етичний підтекст і одночасно безпосередньо стосується сфери економіки. Економічне мислення має доповнюватися орієнтацією на інновації, розвиток знань, їхнє поглиблення, що дозволило б реформувати економіку та економічні інститути не лише відповідно до запитів часу, але і в гармонійному поєднанні з традиціями, менталітетом і об'єктивними умовами існування культури конкретного народу.

Використані джерела:

1. Богатырева Е. А. Завершен ли "проект" постмодерна? / Е. А. Богатырева // Вопросы философии. – М., 2009. – № 8. – С. 56–65.
2. Гольц Г. А. Культура и экономика: поиски взаимосвязей / Г. А. Гольц // Общественные науки и современность. – М., 2000. – № 1. – С. 23–35.
3. Евстигнеева Л. П. Экономическая глобализация и постмодерн / Л. П. Евстигнеева, Р. Н. Евстигнеев // Общественные науки и современность. – М., 2000. – № 1. –С. 5–14.
4. Ісаєв В. Д. Естетичні та економічні виміри художньої практики : монографія / В. Д. Ісаєв, Т. В. Лугуценко. – Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2008. – 148 с.
5. Марков С. А. Необходимость переформатирования элиты как предпосылка развития / С. А. Марков // Философия хозяйства. – М., 2009. – № 1. – С. 194–198.

6. Пашкус В. Ю. Новая экономика и культура постмодерна: проблемы влияния [Электронный ресурс] / В. Ю. Пашкус. – Режим доступа : http://www.ippnou.ru/article.php?idarticle=000756
7. Пороховская Т. И. Идеи социальной справедливости и политическая практика России / Т. И. Пороховская // Философия хозяйства. – М., 2007. – № 5. – С. 185–197.
8. Франклин Б. Бережливость и труд к богатству ведут / Б. Франклин. – М. : Республика, 2000. – 74 с.
9. Швейцер А. Культура и этика / А.Швейцер ; пер. с нем. Н. А. Захарченко. – М. : Прогресс, 1973. – 227 с.
10. Ясперс К. Призрак толпы / К. Ясперс, Ж. Бодрийяр. – М. : Алгоритм, 2007. – 272 с.

Цехмистренко Александр Владимирович, аспирант

Актуальные проблемы экономической культуры в контексте культуры постмодерна и пути их решения

В статье рассматриваются актуальные проблемы экономической культуры в контексте культуры постмодерна и пути их решения. Анализируются работы зарубежных и отечественных философов, культурологов и социологов по теме. Выявлены основные принципы культуры постмодерна; показана глубина проблем современной экономической культуры в контексте культуры постмодерна.

Ключевые слова: культура, экономическая культура, культура постмодерна, проблемы экономической культуры.

Oleksandr Tsekhmistrenko, Postgraduate student

Issues of Economic Culture in the Context of Postmodern Culture and The Ways to Solve Them

In article actual problems of economic culture in a context of culture of a postmodern are considered and ways of their decision, the found out problems of modern economic culture, modern economy and culture in works of foreign and domestic philosophers, culturologists and sociologists are found out ; the found out main principles of culture of a postmodern; depth of problems of modern economic culture in a context of culture of a postmodern is shown.

Our society is currently facing both economic and social problems similar to those being experienced by the rest of the world.Thus social and economic problems experienced by society arnd individuals are usually caused by the phenomena of modern economic culture, and the most urgent problem of economic culture, in our view, is the problem of its being influenced by postmodern culture. In our opinion, it is the postmodern culture influence factor that affects modern economic culture thus causing mostly both economic and social problems of our society. Thus, revealing the problems of economic culture is the task of primary importance for us, since detailed consideration of these issues will reveal the mechanism of their formation, and hence will enable us to predict them.

The modern economic culture related issues have been carefully studied by a number of philosophers, sociologists and cultural studies, namely: M. Moss, B. Malinovskyy, R. Firs who suggested an analysis of economic culture at the early stages of human development. The works by Weber, V. Zombarta, S. Bulhakova have been devoted to seeking connections between the spiritual sphere of culture and economic activity and abundon in rich historical material, important theoretical generalizations, ideas and methodological developments. V. Inozemtseva, D. Carnegue, M. Meskoni in their works have analyzed the contemporary economic culture and identified key trends and challenges pertinent to postindustrial market civilization. J. Baudrillard, G. Bataille, K. Jaspers in their studies reflected their skepticism in terms of contemporary economic culture that is driven by postmodern culture as well as expressed their doubts in relation to economic crisis-free culture. The works by Ukrainian philosophers V. D. Isayeva, T. V. Luhutsenko, M. A. Zhurba et al. have demonstrated the basic methodological premise of the study of economic culture with the cultural approach being the main research method.

The consistent and progressive changes taking place in the economic culture of the West represent the dialectical development of the system with the ever increasing internal conflicts being removed at the entry to the new level. Crisis Economics has found its ideological justification in the new principles suggested by postmodernism. Hardly can it be said about the formation of the postmodern economic culture in Eastern Europe, including Ukraine, it creates problems for these countries which are alien to Western Europe. The Ukrainian mentality has been significantly affected by permanent reforms deeply rooted in the 18th century. On one hand, there have been formed steady formed a steady fear towards any reforms based on the confidence that they would bring no good, on the other hand – they have developed a kind of immunity that diminishes people's attention to reform and lead to their neglect. Traditionalism, community spirit, domination of common good over private interests form the basis of the mentality of our nation. In the Soviet period, most of the mental attitudes did not change much, organically transferring into a new economic reality. In addition to the traditional mentality and actions of the constantly changing economic institutions, modern economic culture of Ukraine fell under the direct influence of Western economic culture of postmodernism, some outward manifestations of which were copied. These are mainly those of its elements that indicate the status and quality of life indicators.

In the West, modernity meets industrialization and postmodern – the formation of post-industrial information society.The analog of the basis of Western modernity (industrialization) in the domestic culture still can be found, but up to the economic culture of postmodernism we do not come up in the state of post-industrial development, but rather the industrial degradation. Thus, organic learning and the realization of postmodernistic principles in the economic culture has been simultaneously prevented by the discrepancy in the level of development of economic institutions and revolutionary character of changes in culture.

We emphasize that the religious justification of economic activity in modern economic culture is almost completely absent, due to the declining the real authority of the church, and the importance of religious consciousness. The ethical standards of economic activities are irrelevant under market conditions, and legal ones – has not been worked out yet and are not accepted due to the mental disposition of our nation aimed at the superiority of moral over law. The educational system offers the subject of economic activity outdated, incomplete knowledge, with no practical value. It, in its turn has caused stagnation in economic science, which does not produce the necessary fundamental knowledge about the laws of economic development. Thus, the motives of an economic operator are justified only by current needs, and economic programs do not lead to success, or just create problems to other economic operators.

Having examined the suggested methods in modern literature to overcome this situation, namely – "reformatting elite" and "the revival of religious identity", economic development, economic culture, a systematic approach that includes a point of weakness in the institutional framework of economic culture and hidden form new mental settings – it can be concluded that all these measures are really necessary and meaningful, but either fragmented or insufficient.

Their implementation is very difficult under the conditions of distribution postmodern principles, private interests which have priority and reject the idea of a tribute.In our opinion, one of a few possible ways of solving this issues might be seeking for new ethical foundations of economic culture that are relevant to modern conditions, which could be a unifying factor in the overall interest of the private counter.Such a framework should naturally come out of the realities of today. It appears that it is ecological thinking that might perform this role, which has got quite a distinct ethical implication and directly affects the economy as well. Economic thinking must be complemented by a focus on innovation, knowledge development, their deepening, which might allow reforming economy and economic institutions, not only in accordance of the needs of the time, but in harmony with the traditions, mentality and culture of the objective conditions of existence of a particular nation

Key words: culture, economic culture, cultures of a postmodern, a problem of economic culture.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Безручко Олександр Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник директора, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету

Більченко Євгенія Віталіївна, доктор культурології, доцент, професор Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Боднарчук Тетяна Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін Вінницького кооперативного інституту

Вернудіна Ірина Володимирівна, доктор філософських наук, доцент кафедри державної політики та управління політичними процесами Національної академії державного управління при Президентові України

Вовкун Василь Володимирович, кандидат культурології, професор кафедри режисури театралізованих видовищ і свят Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Воробйова Олександра Іллівна, студентка ІІІ курсу кафедри прикладного мистецтвознавства, художньої експертизи та ювелірного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

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

Гайдукевич Катерина Анатоліївна, кандидат культурології, викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Київського національного університету культури і мистецтв

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Гончарова Олена Миколаївна, доктор культурології, доцент кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв

Довжик Олександра Костянтинівна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Калініченко Віталіна Вікторівна, асистент кафедри комп'ютерних технологій дизайну Національного авіаційного університету, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Касьяненко Кароліна Михайлівна, здобувач Київського національного університету культури та мистецтв

Кокуленко Борис Григорович, кандидат мистецтвознавства, Заслужений працівник культури України

Колесник Олена Сергіївна, кандидат філософських наук, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Кравченко Наталія Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри прикладного мистецтвознавства, художньої експертизи та ювелірного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Кравченко Олександр Васильович, доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології та медіа-комунікацій Харківської державної академії культури

Криволапов Михайло Олександрович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Кривошея Тетяна Олександрівна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Кулиняк Михайло Андрійович, здобувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Левко Вероніка Іванівна, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ляховська Ольга Сергіївна, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

Миленька Галина Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Михалюк Оксана Іллівна, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Пилатюк Назарій Ігоревич, викладач кафедри скрипки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка

Приходько Анна Володимирівна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Решновецький Сергій Леонідович, аспірант кафедри управління, інформаційно-аналітичної діяльності та євроінтеграції Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Северинова Марина Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Сєров Микола Вікторович, доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології Санкт-Петербурзького державного інституту психології та соціальної роботи

Смирнова Тетяна Василівна, кандидат історичних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету

Смоліна Ольга Олегівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри гуманітарних і соціальних наук Технологічного інституту (м. Сєвєродонецьк) Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля

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

Тимошенко Максим Олегович, старший викладач кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Устименко Леся Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри міжнародного туризму Київського національного університету культури і мистецтв

Цехмістренко Олександр Володимирович, аспірант кафедри прикладної філософії та теології Інституту філософії і психології Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля

Чорний Олександр Олексійович, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка

Яковлев Олександр Вікторович, кандидат історичних наук, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СВЕДЕНИЯ ПРО АВТОРОВ

Безручко Александр Викторович, кандидат искусствоведения, доцент, заместитель директора, заведующий кафедры кино-, телеискусства Института телевидения, кино и театра Киевского международного университета

Бильченко Евгения Витальевна, доктор культурологии, доцент, профессор Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова

Боднарчук Татьяна Валериевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры общественно-гуманитарных дисциплин Винницкого кооперативного института

Вернудина Ирина Владимировна, доктор философских наук, доцент кафедры государственной политики и управления политическими процессами Национальной академии государственного управления при Президенте Украины

Вовкун Василий Владимирович, кандидат культурологии, профессор кафедры режиссуры театрализованных зрелищ и праздников Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Воробьева Александра Ильинична, студентка III курса кафедры прикладного искусствоведения, художественной экспертизы и ювелирного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Гавеля Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Гайдукевич Екатерина Анатолиевна, кандидат культурологии, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин Киевского национального университета культуры и искусств

Герчанивская Полина Эвальдовна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и инновационных культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Гончарова Елена Николаевна, доктор культурологии, доцент кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств

Довжик Александра Константиновна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Есипенко Роман Николаевич, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры социокультурной деятельности и внешних культурных связей Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Калиниченко Виталина Викторовна, ассистент кафедры компьютерных технологий дизайна Национального авиационного университета, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Касьяненко Каролина Михайловна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Кокуленко Борис Григорьевич, кандидат искусствоведения, Заслуженный работник культуры Украины

Колесник Елена Сергеевна, кандидат философских наук, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Кравченко Александр Васильевич, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры

Кравченко Наталия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры прикладного искусствоведения, художественной экспертизы и ювелирного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Криволапов Михаил Александрович, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории искусств Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Кривошея Татьяна Александровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Кулиняк Михаил Андреевич, соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Левко Вероника Ивановна, доцент кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Ляховская Ольга Сергеевна, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств

Миленькая Галина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого.

Михалюк Оксана Ильинична, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Пилатюк Назарий Игоревич, преподаватель кафедры скрипки Львовской национальной музыкальной академии им. Г. Лысенко

Приходько Анна Владимировна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Решновецкий Сергей Леонидович, аспирант кафедры управления, информационно-аналитической деятельности и евроинтеграции Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова

Северинова Марина Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Серов Николай Викторович, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

Смирнова Татьяна Васильевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музыкального искусства Ровенского государственного гуманитарного университета

Смолина Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры гуманитарных и социальных наук Технологического института (г. Северодонецк) Восточноукраинского национального университета им. В. Даля

Стоян Светлана Петровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры общественных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Тимошенко Максим Олегович, старший преподаватель кафедры культурологии и инновационных культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Устименко Леся Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры международного туризма Киевского национального университета культуры и искусств

Цехмистренко Александр Владимирович, аспирант кафедры прикладной философии и теологии Института философии и психологии Восточноукраинского национального университета имени Владимира Даля

Черный Александр Алексеевич, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Черниговского национального педагогического университета имени Т. Г. Шевченко.

Яковлев Александр Викторович, кандидат исторических наук, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.

I N F O R M A T I O N
A B O U T T H E A U T H O R S

Bezruchko Oleksandr, Candidate of Art criticism, Kyiv International University

Bilchenko Yevheniya, Doctor of Culturology, National Pedagogical Dragomanov University

Bodnarchuk Tetyana, Candidate of Art criticism, Vinnytsya Cooperative Institute

Chornyi Olekcandr, Candidate of Philosophy, Taras Shevchenko Chernihiv National Pedagogical University

Dovzhyk Oleksandra, Postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Gaidukevych Katerina, Candidate of Culturology, Kyiv National University of Culture and Arts

Gavelya Oksana, Candidate of Pedagogical sciences, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Goncharova Olena, Doctor of Culturology, Kyiv National University of Culture and Arts

Herchanivska Polina, Doctor of Culturology, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kalinichenko Vitalina, Postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kasianenko Karolina, Applicant for a degree, Kyiv National University of Culture and Arts

Kokulenko Boris, Candidate of Art criticism

Kolesnyk Olena, Candidate of Philosophy, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kravchenko Nataliya, Candidate of Art criticism, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kravchenko Oleksandr, Doctor of Culturology, Kharkiv State Academy of Culture

Krivosheya Tetyana, Candidate of Philosophy, Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music

Kryvolapov Mykhaylo, Doctor of Art criticism, National Academy of Fine Arts and Architecture

Kulynyak Mykhaylo, Applicant for a degree, Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music

Levko Veronica, Postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Lyakhovska Olga, Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts

Mykhaliuk Oksana, Applicant for a degree, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Mylenka Halyna, Candidate of Art criticism, Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television

Prykhodko Anna, Postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Pylatyuk Nazar, Applicant for a degree, Mykola Lysenko Lviv State Academy of Music

Reshnovetskyi Serhiy, Postgraduate student, National Pedagogical Dragomanov University

Severinova Marina, Candidate of Art criticism, Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music

Smolina Olga, Candidate of Art criticism, Technological Institute (Severodonetsk) of Volodymyr Dahl East Ukrainian National University

Smyrnova Tetyana, Candidate of Historical sciences, Rivne State Humanitarian University

Stoyan Svitlana, Candidate of Philosophy, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Syerov Mykola, Doctor of Culturology, Saint Petersburg State Institute of Psychology and Social Work

Tsekhmistrenko Oleksandr, Postgraduate student, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University

Tymoshenko Maksym, Senior Lecturer, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Ustymenko Lesia, Candidate of Pedagogical sciences, Kyiv National University of Culture and Arts

Vernudina Iryna, Doctor of Philosophy, Ukrainian Academy of Public Administration, Office of the President of Ukraine

Vorobyova Oleksandra, Student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Vovkun Vasyl, Candidate of Culturology, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Yakovlev Oleksandr, Candidate of Historical sciences, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Yesipenko Roman, Doctor of Historical sciences, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ АЛЬМАНАХУ

Загальні положення

Редакційна колегія фахового видання "Культура і сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила");

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет вченої ради (тел. (044) 501 78 28).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обгрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора українською, російською та англійською мовами, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті українською, російською та англійською мовами.

5. Анотації та ключові слова:

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – 500 друкованих знаків" (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними проце-

сами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора;

б) анотація російською мовою є перекладом україномовного варіанту;

в) розширена анотація англійською є тезисним викладом змісту наукового дослідження у вигляді основних, стисло сформульованих положень. Середній обсяг – 5000 друкованих знаків.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. Вимоги до основного тексту:

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.

8. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надстрочною арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел. Приклад:

У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ

Вернудіна І. В. Естетико-психологічна природа художнього образу 3

Колесник О. С. Художня інтерпретація міфологічних мотивів у "королі лірі" В. Шекспіра 10

Стоян С. П. Символи в образотворчому мистецтві первісності: філософсько-культурологічний аналіз 16

Чорний О. О. Роль філософських понять в історії культури та філософії освіти України 21

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Більченко Є. В. Діалого-культурологічний проект освіти у дискурсі нового модерну: Інший і Третій 28

Герчанівська П. Е. Варіативність й інваріантність міфологічної свідомості 33

Кравченко О. В. Дилеми концептуалізації сучасної культурної політики України 39

Сєров М. В. Мова мистецтва й засоби міжкультурної комунікації 45

Вовкун В. В. Маскультурний концепт народництва 54

Гайдукевич К. А. Предмет та класифікації риторики у науковій думці останньої чверті XX – початку XXI століття 59

Гончарова О. М. Політичний дискурс риторики: історико-культурологічні виміри 65

Гавеля О. М. Культурологічний аналіз сучасного стану та перспектив розвитку обдарованої особистості у контексті художньої культури України 72

Кривошея Т. О. Теорія кемпу в естетико-культурологічних рефлексіях Сюзан Зонтаг 77

Смоліна О. О. Системний характер культури православного чернецтва 82

Устименко Л. М. Подієвий туризм як історико-культурне явище 88

Яковлев О. В. Ендогенні та екзогенні чинники соціокультурного розвитку регіонів сучасної України 93

Тимошенко М. О. Персоніфікація композиторської творчості як спосіб усвідомлення та презентації ціннісного культурного досвіду 99

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Криволапов М. О. Українська художня критика другої половини XIX – початку XX століття як активний рушій мистецького прогресу 105

Єсипенко Р. М. Проблеми засвоєння українським театром драматургії країн близького зарубіжжя 110

Миленька Г. Д. Теоретичні розвідки Г. Е. Лессінга у контексті естетико-мистецтвознавчого дискурсу Німеччини XVIII століття 117

Безручко О. В. Кінопедагогічна діяльність М. Г. Іллєнка 126

Северинова М. Ю. Архетип: ейдос чи ідея. Від платонівської ідеї до ентелехії Аристотеля 131

Боднарчук Т. В. Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві 138

Кокуленко Б. Г. Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі й танці 143

Смирнова Т. В. Становлення та тенденції розвитку професійного театрального мистецтва на Волині в кінці XVIII – першій третині XIX століття 148

Кравченко Н. І., Воробйова О. І. Трактування сюжету зцілення розслабленого в західноєвропейському та російському релігійному живописі XVII–XIX століть 153

Кулиняк М. А. Слов'янська музика у виконавській творчості Олега Криси 158

Касьяненко К. М. Книжка-іграшка як інтеграційна модель 166

Пилатюк Н. І. Скрипковий переклад у музиці XX століття в контексті естетики "стильової гри" (на прикладі Фріца Крейслера) 171

СТУДІЇ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

Довжик О. К. Обрі Бердслей і "Смерть Артура": підрив вікторіанського природного ладу 177

Калініченко В. В. Особливості композиції та семантика "Виду купола в цейхгаузі в Замку" Хотинської фортеці 184

Левко В. І. Діяльність державних музично-концертних організацій в Україні у другій половини XX – на початку XXI століття 190

Ляховська О. С. Культура сервісу в сучасному круїзному туризмі 194

Михалюк О. І. Французькі застільні манери та їх вплив на формування українського етикету наприкінці XVIII – у першій половині XIX століття на території Правобережної України 200

Приходько А. В. Ніщо у мистецтві авангарду XX століття 205

Решновецький С. Л. Сутність соціальної відповідальності як управлінської категорії 210

Цехмістренко О. В. Актуальні проблеми економічної культури в контексті культури постмодерну і шляхи їхнього розв'язання 215

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 222

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ АЛЬМАНАХУ 228

C O N T E N T S

PHILOSOPHY

Vernudina I. Aesthetic and Psychological Nature of the Image 3

Kolesnyk O. The Artistic Interpretation of the Mythological Motifs in W. Shakespeare's "King Lear" 10

Stoyan S. Philosophical and Cultural Analysis of Symbols in the Art of Ancient Times 16

Chornyi O. Role of Philosophical Concepts in the History of Culture and Philosophy of Education of Ukraine 21

CULTUROLOGY

Bilchenko Y. Dialogue and Cultural Education Project in the New Discourse of Modernism: The Other and The Third 28

Herchanivska P. Variability and Invariance of Mythological Consciousness 33

Kravchenko O. Dilemmas of Conceptualization in Modern Cultural Policy of Ukraine 39

Syerov M. Language Arts and Means of Cross-cultural Communication 45

Vovkun V. Masscult Concept of Populism 54

Gaidukevych K. The Subject Matter and Classifications of Rhetoric in Science of the Last Quarter of 20th – Beginning of the 21st Century 59

Goncharova O. Political Discourse of Rhetoric: Historical and Cultural Dimensions 65

Gavelya O. Cultural Analysis of Contemporary State and Perspectives of Gifted Person in the Context of Artistic Culture of Ukraine 72

Krivosheya T. The Theory of "Kemp" in the Aesthetic and Cultural Reflections Susan Sontag 77

Smolina O. The Systemic Nature of Orthodox Monasticism's Culture 82

Ustymenko L. Event Tourism as Historical and Cultural Phenomenon 88

Yakovlev O. Endogenous and Exogenous Factors of the Socio-Cultural Development of Modern Ukrainian Regions 93

Tymoshenko M. Personification of Composer's Creativity as the Way to Understand and Present Valuable Cultural Experience 99

ART CRITICISM

Kryvolapov M. Ukrainian Art Criticism of the Second Half of the 19th – Early 20th Century as an Active Driver of Art Progress 105

Yesipenko R. The Problems Related with the Assimilation of the Neighbouring Countries Dramaturgy by Ukrainian Theater 110

Mylenka H. G. E. Lessing's Theoretical Explorations Within the Context of Esthetical and Art Studies-related Discourse of 18th Century Germany 117

Bezruchko O. Cinema-pedagogical Activity of Mikhaylo Illienko 126

Severinova M. The Archetype: an Eidos or an Idea. From Plato's Idea to Aristotle's Entelechy 131

Bodnarchuk T. National Trends Display Postmodernism in the Visual Arts.....138

Kokulenko B. Creative Work of Nikolai Gogol in Theatre and Choreography 143

Smyrnova T. Formation and Trends of Professional Theatrical Art in Volyn in the Late 18th – First Third of the 19th Centuries 148

Kravchenko N. "Healing of the Paralytic in the Pool of Bethesda" in Western European Art
Vorobyova O. and Russian Religious Painting of the 17th–19th Centuries 153

Kulynyak M. Slavic Music in Performing Creation of Oleh Krysa 158

Kasianenko K. Toy-Book as an Integration Model 166

Pylatyuk N. Violin Transcriptions in the Music of the 20th Century in the Context of Aesthetics of "Stylish Game" (on the Example of Fritz Kreisler) 171

YOUNG SCIENTISTS STUDIES

Dovzhyk O. Aubrey Beardsley and "Le Morte Darthur": Subversion of Victorian Natural Order 177

Kalinichenko V. Peculiarities of the Composition and Semantics of the "View of the Cupola in the Castle Armoury" of Khotyn Fortress.....184

Levko V. Activity of the State Musical Concert Organizations of Ukraine in the Second Half of 20th – Beginning 21st Century 190

Lyakhovska O. Culture of Service in Modern Cruise Tourism 194

Mykhaliuk O. French Table Manners and Their Impact on the Ukrainian Etiquette in the Late 18th – Early 19th Century on the Territory of the Right-Bank Ukraine 200

Prykhodko A. Nothing in the Avant-Garde Art of the 20th Century 205

Reshnovetskyi S. The Assance of Social Responsibility as Management Category 210

Tsekhmistrenko O. Issues of Economic Culture in the Context of Postmodern Culture and The Ways to Solve Them 215

INFORMATION ABOUT AUTHORS 222

ARTICLE SUBMISSION REQUIREMENTS 228

Наукове видання

№ 1, 2013

Літературний редактор	***Л. В. Цивільова***
Переклад з англійської	***В. К. Краснолуцький***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Підписано до друку 20.06.2013. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 27,75. 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