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 СУЧАСНІСТЬ

№ 1 АЛЬМАНАХ **2016**

CULTURE AND CONTEMPORANEITY

ALMANAC

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2016. – № 1. – 168 с.

В альманасі "Культура і сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання культурології та мистецтвознавства, опосередковані динамічними змінами на сучасному етапі цивілізаційних трансформацій.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів й 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

Вєдєнєєв Д.В., д-р іст. наук, проф. (*головний редактор*) (Україна); ***Станіславська К.І.,*** д-р мистецтвознавства., проф. *(заступник головного редактора)* (Україна); ***Афоніна О.С.,*** канд. мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*) (Україна); ***Антонович Є.А.,*** канд. пед. наук, проф. (Україна); ***Більченко Є.В.,*** д-р культурології, доц. (Україна); ***Бітаєв В. А.*** д-р філос. наук, проф., член-кор. Нац. акад. мистецтв України (Україна); ***Волков С.М.,*** д-р культурології, проф. (Україна); ***Герчанівська П.Е.,*** д-р культурології, проф.(Україна); ***Езкуерро А.Е.***, доктор філос. (Іспанія); ***Жукова Н.А.,*** д-р культурології, доц. (Україна); ***Кайл К.,*** д-р філос. (Німеччина); ***Каталінік В.,*** д-р філос. (Хорватія); ***Литвин С.Х.,*** д-р іст. наук, проф. (Україна); ***Личковах В.А.***, д-р філос. наук, проф. (Україна); ***Льоос Хельмут,*** д-р філос., проф. (Німеччина); ***Немкович О.М.,*** д-р мистецтвознавства (Україна); ***Пастерняк В.,*** д-р габілітований, проф. (Польща) ***Редя В.Я.,*** д-р мистецтвознавства, проф. (Україна); ***Ржевська М. Ю.,*** д-р мистецтвознавства, професор (Україна); ***Ростіролла Д.***, д-р філос., проф. (Італія); ***Сабадаш Ю.С.*** д-р культурології, проф. (Україна); ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, проф.(Польща); ***Сєров М.В.***, д-р культурології, проф. (Росія); ***Сіверс В.А.,*** д-р філос. наук, проф. (Україна); ***Смолик О. І.*** д-р культурології, проф. (Білорусь); ***Урсу Н.О.,*** д-р мистецтвознавства, проф. (Україна); ***Федорук О.К.***, д-р мистецтвознавства, проф. (Україна); ***Шульгіна В.Д.***, д-р мистецтвознавства, проф. (Україна)

Р Е Ц Е Н З Е Н Т И

Петрова І.В., д-р культурології, проф. (Україна); ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, проф. (Польща); ***Троєльнікова Л.О.,*** д-р мистецтвознавства, проф. (Україна)

Затверджено:
Наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015 № 1021 як фахове видання з культурології та мистецтвознавства
Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України
від 06.11.2015 р. № 1151 є фаховим виданням зі спеціальностей: культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво

Альманах "Культура і сучасність" індексується в міжнародних базах даних:
International Impact Factor Services; Research Bible; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Science Index (РІНЦ)

Друкується за рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв протокол № 10 від 31.05.2016 р.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

Свідоцтво про державну реєстрацію:
КВ № 21134-10934ПР від 08.12.2014

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016
© Гаврищук О.А., дизайн, 2016
© Автори, 2016

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 7.04.17:05

Павлова Олена Юріївна,
доктор філософських наук, професор, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка
ppeavlova081@mail.ru

СТАНОВЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК ХУДОЖНЬОГО ПОЛЯ МОДЕРНУ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ

Мета статті – вивчення становлення візуальних практик художнього поля Модерну та їх соціокультурних передумов. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні моделі специфіки соціокультурних параметрів автономізації та інституалізації модерного мистецтва. **Наукова новизна** статті полягає у розширенні уявлень про значення ролі візуальної культури в становленні модерної картини світу. Здійснюється реконструкція соціокультурного контексту інституалізації художнього поля доби Модерну та його візуального виміру за такими характеристиками: ступінь диференціації матеріальних і духовних практик; втрата релігією монополії на духовну культуру; абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції; протиставлення раціонального та чуттєвого; домінування часу над простором. **Висновки.** Візуальна орієнтація модерного мистецтва була вектором відпрацювання формотворення даного культурно-історичного періоду, зокрема в аспекті створення нових патернів людської тілесності, розробки нових технік та сюжетів мистецтва, створення підстав довіри до режиму бачення людини.

*Ключові слова***:** візуальні практики, художнє поле, модерне мистецтво, Модерн.

***Павлова Елена Юрьевна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко*

Становление визуальных практик художественного поля Модерна: социокультурные предпосылки

Цель статьи – изучение становления визуальных практик художественного поля Модерна и их социокультурных предпосылок. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные модели исследования применительно к специфике социокультурных параметров автономизации и институализации модерного искусства. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений о значении роли визуальной культуры в становлении современной картины мира. Осуществляется реконструкция социокультурного контекста институализации художественного поля эпохи Модерна и его визуального измерения по следующим характеристикам: степень дифференциации материальных и духовных практик; утрата религией монополии на духовную культуру; абсолютизация субъект-объектной оппозиции; противопоставление рационального и чувственного; доминирование времени над пространством. **Выводы**. Визуальная ориентация современного искусства была вектором отработки формообразования данного культурно-исторического периода, в частности в аспекте создания новых паттернов человеческой телесности, разработки новых техник и сюжетов искусства, создания оснований доверия к режиму видения человека.

Ключевые слова: визуальные практики, художественное поле, модерное искусство, Модерн.

***Pavlova Olena,** Doctor of Sciences (Philosophy), professor, professor at the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural studies of the Kyiv National University named after T. Shevchenko*

Formation of visual practices of modern artistic field: socio-cultural preconditions

The purpose of the work is to study the formation of visual practices in the Modern artistic field and their socio-cultural background. **Research methodology** is the use of comparative, historical and logical methods. The mentioned above methodological approach of the research allows to reveal and to analyze certain models concerning the specific socio-cultural parameters of autonomy and institutionalization of modern art. **Scientific novelty of the research** consists in expanding of the concept of visual culture role in the development of the modern world picture. The study reconstructs the socio-cultural context of the Modern art institutionalization and its visual dimension in the following characteristics: the differentiation degree of material and spiritual practices; loss of spiritual culture monopoly by religion; absolutization of subject-object opposition; the contrast between rational and sensual and dominance of time over the space. **Conclusions.** Visual orientation of Modern Art was a vector of forming of this historical and cultural period, especially in the aspect of creating of new patterns of human corporality, the development of new techniques and themes of art and formation of bases of the trust in the regime of human vision.

*Keywords***:** visual practices, artistic field, modern art, Modern.

© Павлова О.Ю., 2016

Актуальність теми дослідження. Проблема організації візуальних практик стала очевидною в процесі втрати природознавством домінантного становища в системі класифікації наук та легітимації культурології як автономного поля знання. Становлення візуальних досліджень як самодостатньої предметної сфери було здійснено такими авторитетними науковцями, як М. Маклюен, Н. Мірзоєв, І. Рогоф. Вони спиралися на методологічні зрушення в гуманітарній сфері, започатковані П. Вірільо, М. Мерло-Понті, М. Фуко. Візуальні дослідження отримали потужну теоретичну базу та вивчаються у таких напрямах: візуальне як денотативна система; як стилістично-семіотична система, як конотативна система; як ідеологічна репрезентація [1, 48]. Найбільш очевидною культурна та інституціональна зумовленість візуальних практик стає в художньому полі, рефлексія над яким дозволила сформулювати базові настанови дискурсу Модерна (П. Бурдьє, Ю. Габермас, С. Леш). Актуальність вивчення Модерну та його художнього виміру зумовлена тим, що відпрацьовані ним домінанти (насамперед візуальні) досі залишаються культурним кодом "неосвітів" (В. Люк) та їх дисциплінарних практик, "центром, що тримає" (З. Бауман). Метою нашого дослідження є вивчення становлення візуальних практик художнього поля Модерну та їх соціокультурних передумов.

Виклад основного матеріалу. Модерн як історичний тип культури являє собою "домінування візуальної орієнтації" (М. Маклюен). Художня культура як поле формотворення та відпрацювання загально очевидних сенсів у процесі інституалізації Модерну характеризується такими соціокультурними параметрами:

1. Крайнім ступенем диференціація матеріальних і духовних практик.
2. Втратою релігією монополії на духовну культуру.
3. Абсолютизацією суб'єкт-об'єктної опозиції.
4. Протиставленням раціонального та чуттєвого.
5. Домінуванням часу над простором.

Розглянемо більш ретельно зазначені параметри.

Диференціація не лише матеріальних і духовних практик передбачає остаточне позбавлення їх змісту магічно-символічного синкретизму, що є характерним для ситуації Премодерну незалежно від історичних, географічних та етнічних варіантів останнього. Безумовно, начало такої диференціації вже можна відзначити в попередні епохи. Так, найбільш раціоналізована форма релігії є характерною для "цивілізації середньовічного заходу" (Ж. ле Гофф). Проте крайня з форм диференціації матеріальних та духовних практик постає як "модернізація" (С. Леш). Це означає, що остаточною метою виробництва стає раціоналізація, індустріалізація та прибуток. Термін "інтерес" був привнесений в італійську мову з бухгалтерських книжок та означав форму зведення дебіту з кредитом. Працювати за інтерес навіть государю, після Н. Макіавеллі, було не соромно. "Свята господинність" (Л. Бруні) стала предтечею "духу капіталізму", що зароджується як реформаційний рух християнства, але потім набуває профанного характеру.

Втрата релігією монополії на культуру – початок автономії світської культури. Розрив матеріальних практик закріплюється в диференціації релігійної та секулярної культури. Незважаючи на те, що аж до доби Просвітництва в Європі практично не було атеїстів, Модерн є в першу чергу носієм секуляризації. Навіть етика протестантизму виступає репрезентантом "духу капіталізму", як яскраво обґрунтував М. Вебер.

Абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції є наступним кроком на шляху унаочнення модернізації. Розподіл матеріальних та духовних практик призводить до знищення синкретизму суб'єкта та об'єкта, який ще був притаманний речі. Річ припиняє бути "речником буття" (М. Гайдеггер), а перетворюється на предмет: "В предметі вже остаточно порушується "інтимно-близьке ставлення до речі": "Людина ставить світ в цілому в якості, що предметно встановлює перед собою, а себе – перед світом… Слід мислити це встановлення у його всебічній сутності. Людина на-ставляє природу, якщо вона не відповідає її уявленню. Людина в-становлює нові речі, якщо має потребу. Людина від-ставляє речі, якщо вони їй не потрібні. Людина ви-сталяє речі, якщо вихваляє їх для продажу. Людина виставляє їх, якщо ви-ставляє свою роботу, рекламуючи свою майстерність. В різноманітному в-становленні світ приводиться до стану та вводиться в стан. Відкрите стає предметом і так загинається, звертається до людської істоти. Людина ви-ставляє саму себе проти світу, що став предметом, і покладає себе саму в якості такої, що навмисно проводить в життя всі ці види на-станов" [6].

Якщо в натуральному господарстві людина виготовляла речі для своїх потреб, то вона зберігала з ними зв'язок, певну спорідненість. Річ зберігала тепло рук виробника, що продовжував користуватися нею. В логіці товарного виробництва людина припиняє користуватися власними виробами та купує все інше на ринку. Вона сама стає певним товаром, оскільки виступає продавцем власної робочої сили. Так річ перетворюється на предмет, а людина, відповідно, на суб'єкт: "Людина є для всього сущого, тобто в розумінні Нового часу для всього уречевлення і для всієї уявності (представленості), те, що лежить в основі, subicctum" [7].

Абсолютизація суб'єкт-об'єктної позиції має продовження в диференціації раціонального та чуттєвого. Суб'єкт редукується до розуму як базової трансцендентальної здібності. "Людина, яка виштовхнута з істини буття, обертається навколо самої себе як animal rationale" [6]. А річ – до протяжності, як і було сформульовано "герольдом раціоналізму" Р. Декартом в формулюванні психофізичної проблеми. Здійснюється абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції, а тому пізнання стає домінуючою формою діяльності людини, за схемою якої пояснюються всі інші практики. Навіть в мистецтві новоєвропейські мислителі абсолютизували пізнавальну функцію через прозорість знання суб'єкта про об'єкт. Відображення як модель такої прозорості стає домінуючим уявленням. При цьому пасивність суб'єкта ("якщо я тільки погляну, нічого не зміниться") та об'єкта (річ припиняє бути джерелом "афектації людини" (А. Гуревич)) в абсолютизації суб'єкт-об'єктної опозиції проявляється в настанові споглядання. Всі інші чуттєві орієнтації редукуються під приматом візуального як споглядання, оскільки останнє здійснює зв'язок між раціональним і чуттєвим в структурі здібностей суб'єкта.

Домінування часу над простором є симптомом "твердого Модерну" (З. Бауман). Вже картезіанська психофізична проблема, що редукувала тілесну субстанцію до "протяжності", натякала на те, що друга складова хронотопу випадає на інший бік опозиції. Новоєвропейська наука в обличчі Г. Галілея редукувала річ до "стабільності моменту, що нескінченно уповільнюється", тим самим "розчинивши" середньовічне уявлення про простір як "ієрархічний ансамбль місць" (священних і профаних місць; захищених місця і відкритих міських та сільських), наголошує М. Фуко. Суб'єктивізація І. Кантом часу і простору як апріорних форм чуттєвості підірвала дуалізм Декарта, але остаточно закріпила провідну роль часу, який також оголошувався підставою схематизму розсудкового поняття. Як він формулює в "Критиці чистого розуму": "Схема ж чистого розсудкового поняття є щось таке, що не можна привести до якогось образу; вона являє собою лише чистий синтез, що виражає категорію згідно з правилом єдності на основі понять взагалі, і є трансцендентальним продуктом уяви, що стосується визначення внутрішнього почуття взагалі, за умовами його форми (часу) щодо всіх уявлень, оскільки вони повинні а ргіогі бути з'єднані в одному понятті згідно єдності апперцепції" [2]. Відтак, рівновага простору та часу на суб'єктивних підставах трансцендентального суб'єкта була остаточно підірвана: якщо в образі залишалися рудименти уявлення про простір, то в схемі вони були елімінованні. Домінанта темпоральності досягла апогею в феноменологічних тезах про "усвідомлення часу" та "часовість свідомості", зокрема в гусерлівському розрізненні "тривалості відчуття і відчуття тривалості".

Описані соціокультурні закономірності Модерну не могли не позначитися на процесі становлення його художнього поля. Тому більш детально зупинимося на процесі інституалізації мистецтва як автономної культурної форми. Зокрема, диференціація матеріальних і духовних практик даного типу культури проявляється в формі інституалізації мистецтва:

а) організація художнього виробництва в прото-модерні здійснюється за цеховою структурою. Модерні тенденції репрезентовані в Ренесансі лише в декількох сферах: виробництві (цех, а потім і мануфактура), торгівлі (міжнародна та міжміська) та в мистецтві. Тоді як обіг інших речей мав ще премодерний характер. Виникнення гільдії Святого Луки є симптомом приватизації сфери релігійного. Так у Флоренції майстри, які відчували, що час – це гроші, не могли відвідувати всі католицькі обряди (святкові дні в католицтві займали більш ніж дев'яносто днів на рік), але не відвідувати їх вони також не могли. Тому тут стихійно виникає потреба в приватних вівтарях. Зазвичай їх ставив для себе на розі кварталу цех, що тут мешкав. Символічний жертовник замінювався художньо представленим об'єктом культу (у Флоренції і досі на кутах приватних будівель висять картини на релігійні теми). Чим далі тим більш це стають картини на дерев'яних дошках та навіть станковий живопис. Поступово, навіть у великих церквах, вівтар перетворюється на картини (найяскравіший взірець – це Гентський вівтар Я. Ван Ейка). Так відбувся наступний крок еволюції вівтаря – від жертовного каменю до храму та картини.

Уже цехова організація виробництва значно підвисила вимоги якості, зокрема декоративного оформлення до виготовлених речей щодо натурального господарства. Довершеним взірцем людської дії стає шедевр (від фр. chef d'œuvre – головний твір). У начальному сенсі слова шедевр був підставою для надання підмайстру статусу майстру. Тобто це твір, що доводить його кваліфікованість та представляється на розгляд цехового зібрання. Сучасного значення термін "шедевр" набуває наприкінці XVIII ст., коли почали формуватися музеї та відбиралися довершені артефакти для їх колекцій;

б) звільнення митців з-під влади цехової організації виробництва через інститут меценатства. Елітарна культура (священики та аристократи) Премодерну завжди потребувала "демонстративного споживання" (Т. Веблен), престижного обміну, а тому потребувала більш витончених речей, ніж натуральне господарство могло виготовити. Тому при великих дворах існували майстерні (наприклад, найбільш відомими майстрами в епоху Середньовіччя були майстерні при дворі візантійського імператора). Цехова

організація художнього виробництва була наступним кроком щодо цього закріпаченого становища ремісника. Проте і цеховий статус не був достатнім для виникнення вільних мистецтв.

Конкуренція міст (цехів, гільдій) та аристократії (навіть релігійної) за увагу та продукцію найбільш шанованих митців вже порушувала навіть цехове становище останніх. Такі "титани Відродження", як Леонардо, Мікеланджело, Рафаель вже могли вирватися як з-під влади окремих замовників, так і цехових структур. Вони працювали не на ринок, але вже за гроші. Їх доля достатньо важка, але вони вже мали певну можливість вибору та самовираження у своїх творах. Саме в Ренесансі твори мистецтва стають об'єктом меценатства. П. Бурдьє вважає, що це свідчить про те, що ринок символічної продукції ще не сформувався, тоді як монополія на владу в духовній культурі церковних інститутів католицтва була вже підірвана. Конкуренція за митців існувала поруч зі змаганнями останніх (так широко відомим є суперництво між Леонардо та Мікеланджело при розписі палацу флорентійської Сеньйорії).

Виникнення поняття виду мистецтва слугує критерієм звільнення художнього виробництва з-під влади цехової організації, яксвідчить польський естетик В. Татаркевич. Він пише, що "прив'язка до ремісничої техніки відчувається ще у класифікації італійського гуманіста Анжело Поліціано, який в своїй енциклопедії мистецтв (Panepistemon), виданої в самому кінці XV століття, використовував п'ять різних понять замість одного (скульптури): statuarii (ті, хто працює в камені), caelatores (в металі), sculptores (в дереві), fictores (в глині), encausti (у воску). Цих творців, мабуть, більш відокремлювали, ніж зближували так само, як у професійному побуті, мабуть, більш відокремлюють столяра від муляра, ніж зближують. Мистецтво кожного з цих п'яти вважалося різним поняттям, бо кожен працював в іншому матеріалі і іншим способом" [5]. Тобто ремісниче техніка виконання домінувала у назві і розумінні над способом естетичного сприйняття виду мистецтва. Суперечка Вінкельмана та Лессінга про "межі живопису та поезії", свідчать про те, що "люди з витонченим сприйняттям помітили подібний вплив обох мистецтв". Тобто тип сприйняття буде більш очевидним для людей XVIII ст., тоді як в XV ст. ще домінувала техніка виготовлення, зумовлена матеріалом. Універсалізм "титанів Відродження" проявляється в тому, що вони досконало втілювали художній образ різними техніками (живописними, скульптурними, ювелірними, поетичними);

в) виникнення закладів професійної освіти у митців. Раніше лише в майстерні конкретного майстра можна було отримати відповідні вміння.

У 1585 р. живописці брати Каррачі організували в Болоньї першу Академію мистецтв. "Академію, тих хто вступив на правильний шлях". Виникнення Академії почасти було результатом спроби католицької церкви повернути під контроль духовне виробництво, що отримало нові горизонти завдяки розквіту Відродження. Тут класичному стилю титанів Ренесансу навчилися бельгієць Пітер Пауль Рубенс, іспанець Дієго Веласкес, француз Нікола Пуссен – великі майстри, які створили у своїх країнах національні художні школи. Нове мистецтво припинило бути монополією Італії. Інституалізація освіти і художній сфері надала новий поштовх розвитку самобутності мистецтва.

Втрата релігією монополії на культуру призводить до того, що мистецтво стає авангардом десакралізації культурних смислів. Нова мораль прикривається релігійними стратегіями для створення поля нових смислів. Реформація як масове тло залучення до духу капіталізму працює в полі "етики протестантизму". Саме мистецтво на рівні високої культури є унаочненням секуляризації культури, а отже, диференціації релігійного та світського. Змінюються насамперед самі релігійні сюжети. Якщо в середньовічній традиції виступав як автократ (самодержець), то на картинах Ренесансу Ісус перетворюється з дорослої людини, яка несе на собі відповідальність за світ, на безтурботне дитинча (запозичення та переосмислення візантійського канону).

Крім зміни традиційних релігійних сюжетів, відбувається їх розширення. Інтерес до Античності привносить дозвіл на міфологічні сюжети (візуальна легітимація язичництва свідчить про радикальний цивілізаційний зсув, значну міру). Іншим напрямом сюжетного розширення стає відродження портретного жанру (спочатку воно виникає як введення донатора в релігійний сюжет). Лише виникнення кола світських замовників (в першу чергу флорентійських вельмож та купців) дозволило цю метаморфозу.

Саме нові сюжети унаочнили значимість інтересу до Античності. Проте Відродження не було сліпим копіюванням грецького мистецтва. Досвід християнського самозаглиблення не пройшов дарма для європейського мистецтва. Як влучно відмічає російський естетик М. Каган, лише нове філософське мислення (насамперед, флорентійський неоплатонізм) реабілітувало зв'язок душі з тілом, пробудило інтерес до внутрішнього світу людини і форм її тілесного вираження. Це дало змогу ренесансному мистецтву поєднати глибоку психологічність християнського мистецтва з виразністю та художньою довершеністю зображення людини.

Так художнє поле Ренесансу вперше репрезентувало пріоритети у мистецтві Відродження [3]:

- людське тіло;

- трьохмірність і рельєфність зображень;
- довіра до людського зору.

Людське тіло протиставляється безтілесності Середньовіччя. Сам О. Лосєв підкреслює, що це не повернення до античних настанов. Формально можна ототожнити античну скульптурність з культом тіла Відродження. Проте Ренесанс не був сліпим копіюванням "природно-людської тілесності" (античний концепт, де найбільш досконалим, довершеним тілом є Космос (світ в цілому) в його єдності з людиною (мікро-космосом), за О. Лосєвим) або абсолютним запереченням настанов Середньовіччя. Середньовічний досвід заглиблення-сповіді у внутрішній світ персони не пройшов даром для Європи (недарма самі гуманісти описували нове світовідчуття в термінах Святого Писання). Тому Відродження відкриває "невичерпне багатство інтимного світу" (Х. Ортега-і-Гассет), "суб'єктивно-індивідуалістичну жагу життєвих відчуттів" (О. Лосєв), діалогічне поєднання християнської та античної форм свідомості, гармонію природного і божественного в людині. Тому найбільш характерним персонажем Відродження є дон Жуан, який поєднує жагу чуттєвих насолод (тілесна природа людини) з глибинним самоаналізом (духовні пошуки). Скульптурним втіленням Відродження стає Давид Мікеланджело: біблійний образ реалізований за найкращими античними взірцями.

Трьохмірність і рельєфність зображень втілилися в художній принцип перспективи, що розробили митці раннього Відродження. В теоретичній формі він був сформульований італійським зодчим і теоретиком Л. Альберті як концепт "вікна у світ", тобто зображення трьохвимірного об'єкта на двохвимірній площині. Такий тип живопису передбачав наявність відстані, що мала математичні пропорції та симетрію геометричних форм, в також домінанту візуальної орієнтації в сприйнятті картини світу.

Лосівське формулювання "довіра до людського зору" як базова характеристика естетики Відродження також є відвертою маніфестацією примату візуальної орієнтації. Яскраво пояснена в творах геніального живописця та теоретика Леонардо да Вінчі: "Око, що зветься вікном душі, – це головний шлях, яким загальне почуття може найбільш багатим і пишним чином розглядати нескінченні творіння природи" [4]. Також він писав, що краса світу є гармонійним поєднанням різних частин, що "сприймається в першу чергу через око" [4]. В результаті Леонардо доходить висновку, що живопис, так як він слугує оку як найбільш благородному почуттю, є гармонійною пропорцією так само, як якби "багато різних голосів з'єдналися б разом у одне". Таке аудіовізуальне порівняння проте не заперечує прихильність до візуальності у одного з найбільш шанованих майстрів, оскілки остаточним його висновком є "живопис є найвищим з наук". На домінуванні живопису в Леонардо тримається ренесансний синкретизм науки (остання буде інституалізована в ХУІІ ст., а в часи "титанів Відродження" вона ще не відокремилася від магії, алхімії. Наприклад, астрономія перебуває в єдності з астрологією) та мистецтвом. Прихильність теоретичного споглядання, що була базовою лише для премодерної епохи і лише у Античності (хоча недовіра до зору чітко проголошується Демокритом та Платоном), в живописі Ренесансу та експериментальному природознавстві Нового часу отримає емпіричну та соціокультурну проекцію.

Висновки. Відтак, інституалізація художнього поля Модерну проявляється в реорганізації соціокультурних структур мистецтва. На рівень культурної очевидності виводиться домінанта візуальної орієнтації, що, зокрема, проявляється у функціонуванні живопису як провідного виду мистецтва раннього Модерну. Перспективним дослідженням в даному контексті є вивчення специфіки мистецьких практик модерного режиму бачення.

Література

1. Rodriguez L. The levels of visual framing / L.Rodriguez, D. Dimitrova // Journal of Visual Literacy. – 2011. – V. 30. – № 1. – P. 48-65.

2. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант; пер. с немецкого Н. Лосского. – М. : Мысль, 1994. – [Електронний документ]. – Режим доступу: http://psylib.ukrweb.net/books/kanti02/txt09.htm.

3. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – [Електронний документ]. – Режим доступу: http://psylib.org.ua/books/lose010/txt02.htm.

4. Мотта У. Леонардо в Милане / У. Мотта [Електронний документ]. – Режим доступу: http://www.maksora.ru/uploads/0000017136.pdf.

5. Татаркевич В. История шести понятий / В. Татаркевич; пер. с польск. Б. Домбовского. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. – [Електронний документ]. – Режим доступу: https://bookmate.com/books/wpVBCLWb.

6. Хайдеггер М. Поэт для чего? / М. Хайдеггер; пер. с нем В. Бакусева. – Проза. Ру – 2012. – № 2. – [Електронний документ]. – Режим доступу: https://www.proza.ru/2012/02/23/632.

7. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер; пер. с нем В. Бибихин. – М.: Республика, 1993. [Електронний документ]. – Режим доступу: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000284/st000.shtml.

References

1. Rodriguez L., Dimitrova D. (2011) The levels of visual framing/ L.Rodriguez, D. Dimitrova // Journal of Visual Literacy. – Volume 30. № 1. – P. 48-65.
2. Kant I. (1994) Critique of Pure Reason. (N. Lossky, Trans). Moscow: Misl. – Retrieved from http://psylib.ukrweb.net/books/kanti02/txt09.htm [in Russian].
3. Losev A. (1978) Renaissance Aesthetics. Moscow: Misl. Retrieved from http://psylib.org.ua/books/lose010/txt02.htm [in Russian].
4. Motta U. (2007) Leonardo in Milan (Trans). Retrieved from http://www.maksora.ru/uploads/0000017136.pdf [in Russian].
5. Tatarkevich V. (2002) History of six concepts (B. Dombrovsky, Trans). Moscow: Dom intelektualnoy knigi. Retrieved from https://bookmate.com/books/wpVBCLWb [in Russian].
6. Haidegger M. (2012) Poet therefore for what? (V.Bakusev, Trans). Retrieved from https://www.proza.ru/2012/02/23/632 [in Russian].
7. Haidegger M. (1993) Letter about humanism (V. Bibihin, Trans). Moscow: Respublica. Retrieved from http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000284/st000.shtml [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2016 р.

УДК 111.8:165.12:165.3]140.8

Сіверс Валерій Анатолійович,
доктор філософських наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА "ТРЕТЬОЇ ЛЮДИНИ" У АРИСТОТЕЛЯ В АСПЕКТІ ІМПЛЕМЕНТАЦІЇ ПРИНЦИПУ РЕКУРСИВНОСТІ

Мета статті полягає у встановленні інваріанту ідеї ієрархічності у філософії та математичної функції рекурсивності як ілюстрації філософської ідеї "вічного повернення". **Методологія.** Рекурсивність як метод постає у накопичених і "відсортованих" аргументах, способі існування індивідуальної свідомості у структурі реальності та у структурі свідомості як такої, поза індивідуальним полем смислів і полем фізичних взаємодій матеріальних та ідеальних елементів реальності, в чому гіпотетично припускається існування будь-яких обмежених структур і смислів взагалі. **Наукова новизна** роботи для даної статті постає текстоутворюючим засобом когезії (синтаксичного погодження) та когерентності (смислової єдності) тексту, тобто забезпеченням його цілісності. Єдність рекурсивності й рекурентності (ЄРР) дає змогу і вимагає припущення, що певний інтенціональний об'єкт, незалежно від форми – матеріальна річ, міф, образ, поняття, лексема, категорія, фетиш, мова, людина, цілий Всесвіт тощо – може бути прийнятий за базову умову творіння, що за законом подальшого розгортання подій вже містить у собі свій майбутній образ і сценарій розгортання (архетип). **Висновки** Аристотеля про "третю людину" певним чином нагадують проблему свідомості у тому вигляді, як вона постала у європейській філософії XX ст. та й у наш час. Адже за логікою виявляється, що здатність людини розглядати одиничне з точки зору його поєднання з іншим одиничним та з точки зору відповідності одиничного своєму уявному ідеальному зразку постає як реалізація здатності й властивості свідомості як такої виносити (трансцендентувати) себе за власні межі (у даному випадку – кордони окремої людини) та зберігати впевненість, що у такому вигляді попередні властивості (атрибути) самого сприйняття як невід'ємної цілісності конкретної людини, що визначає предикат існування, зберігаються.

Ключові слова: рекурсивність, імплементація, інтенціональний об'єкт, трансцендентність, "третя людина".

Сиверс Валерий Анатольевич, *доктор философских наук, професор, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Проблема "Третьего человека" у Аристотеля в аспекте имплементации принципа рекурсивности

Цель статьи заключается в установлении инварианта идеи иерархичности в философии и математической функции рекурсивности как иллюстрации к философской идее "вечного возвращения". **Методология.** Рекурсивность как метод возникает в накопленных и "отсортированных" аргументах, способе существования индивидуального сознания в структуре реальности и в структуре сознания вне индивидуального поля смыслов и поля физических взаимодействий материальных и идеальных элементов реальности, в котором, гипотетически, допускается существование любых ограниченных структур и смыслов. **Научная новизна** работы для данной статьи возникает текстоформирующим средством когезии (синтаксического согласования) и когерентности (смыслового единства) текста, то есть обеспечением его целостности. Единство рекурсивности и рекуррентности (ЕРР) позволяет и требует предположить, что определенный интенциональный объект, независимо от формы – материальная вещь, миф, образ, понятие, лексема, категория, фетиш, речь, человек, целая Вселенная и т.п. – может быть принят базовым условием

© Сіверс В.А., 2016

творения, что по закону дальнейшего развития событий уже включает в себя свой будущий образ и сценарий развертывания (архетип). **Выводы** Аристотеля о "третьем человеке" определенным образом угадывают проблему сознания в том виде, как она появилась в европейской философии XX века и в наше время. Ведь оказывается, что способность человека рассматривать единичное с точки зрения его общности с другим единичным и с точки зрения соответствия единичного своему воображаемому идеальному образу возникает как реализация способности и свойства сознания выносить (трансцендентировать) себя за собственные пределы (в данном случае – границы отдельного человека) и сохранять уверенность, что в таком виде предыдущие свойства (атрибуты) самого восприятия, как неотъемлемой целостности конкретного человека, что определяют предикат существования, сохраняются.

Ключевые слова: рекурсивность, имплементация, интенциональный объект, трансцендентность, "третий человек".

Sievers Valery, *doctor of philosophical science, Professor, Professor of the National Academy of Culture and Arts Management*

The problem of "tretia the person" aristotle in aspect mplementat principle rekursivno

The purpose of the article is to establish a hierarchy idea invariant in philosophy and mathematical recursive function as illustrations of the philosophical idea of "eternal return". **Methodology**. Recursiveness as a method arises in accumulated and "sorted" arguments, mode of existence of individual consciousness in the structure of reality and the structure of consciousness outside the individual field of meanings and fields of physical interactions of material and ideal elements of reality, which, hypothetically, allows the existence of any limited structures and meanings. **The scientific novelty** of the work arises by the text composing cohesion means (syntactic reconciliation) and coherence (meaning unity) of the text, that is, ensuring its integrity. Unity of recursive and recurrent (EPP) allows and requires to assume that certain intentional object, regardless of its form is a material thing, a myth, an image, a concept, a lexical unit, a category, fetish, speech, a man, the whole universe, etc.can be accepted as a basic condition of creation that according to the law of further development already includes its future image and deployment scenario (archetype). Aristotle's **conclusions** about the "third man" in a certain way guesses the problem of consciousness in the form in which it appeared in the 20th century European philosophy and in our time. The logic is that a person's ability to consider the identity from the perspective of his communion with the other identity and from the standpoint of compliance of this identity with his fancy perfect image appears as realization of abilities and properties of consciousness to put (to transcend) itself beyond itself (in this case – beyond the boundaries of the individual) and to remain confident that as such the previous properties (attributes) of the perception as integral unity of an individual, which determine the existence predicate remain unchanged.

Key words: recursive implementation, intentional object, transcendence, "the third man".

Актуальність проблеми. Людина – це проблема, що завжди актуальна для самої себе. Адже існування людини як свідомої істоти вимагає постійних зусиль для підтримання статусу свідомості згідно з твердженням Р. Декарта "мислю – отже, існую". Оскільки людина сприймає себе індивідуальним і унікальним носієм свідомості, то самим фактом рефлексії як способом власного оприявнення вона проблематизує себе і світ і постає у цьому аспекті як вічно відтворювана і актуальна проблема пізнання. Допоки людина існує, способи залагодження (а не вирішення) цієї проблеми будуть множитися пропорційно здатності людини відтворювати і множити інваріанти смислів власної проблематичності. Одним з них є взаємини між філософією і наукою. "Здатність мислителів вбачати у будь-якому встановленому факті не відповідь, а запитання сприяє схоронності науки від трансформації у систематизовану сукупність забобон та самолегітимізованих смислів і тлумачень" (Переклад укр. авт.) [1, 690]. Саме тому вимога обґрунтовувати актуальність проблематики наукової статті у царині філософії є насправді або абсурдною або тавтологічною, оскільки припускає, що відповідальність за власне існування – мислення можна "подрібнити", відокремити від носія і доручити її іншій інстанції. Водночас поява і осмислення феномена або ідеї симулякра, що виявляє себе за такого підходу, неспростовно свідчить, що людині вдалося досягти певних "успіхів" у з'ясуванні взаємин свідомості із Свідомістю. Однак проблема, як зазначено вище, залишається актуальною. Її конкретизацією є спроба побачити і зрозуміти ті суттєві властивості Свідомості, якими вона як субстанціальна складова реальності маніфестує себе у людині на шляху її самопізнання.

Постановка проблеми. Правильно поставити проблему означає значною мірою прокласти шлях до її вирішення. У даному випадку йдеться про встановлення зв'язків між ключовими категоріями, що її окреслюють: свідомість, смисл, рекурсія, абстракція, буття, систематизація. Систематизація (від грец. σύστημα \ система – ціле, що складається з частин) – мисленнєва діяльність, у процесі якої певна множина об'єктів організовується у систему на основі обраного принципу. У широкому смислі здійснення процедури систематизації природно випливає із способу функціонування свідомості. Сама ж процедура базується на припущенні про існування подібності та зв'язків подібності між елементами певної множини. Водночас таке припущення постулює і

відмінності між ними. Ці відмінності визначають надалі (хоча цим ми досить очевидно і водночас вимушено некоректно привносимо причинно-часовий, тобто власне "буттєвий" чинник у суто теоретичні допоки міркування) внутрішню ієрархічність самої системи. (*) (* "Для системи зазвичай є характерною ієрархічність побудови – послідовність включення системи більш низького рівня в систему більш високого рівня" [9, 19]. Відтак застосування фундаментального підходу науки, яким є систематизація, одразу утворює суперечність, бо вимагає одночасного ствердження таких умов існування (або функціонування) чогось, що у своїй абсолютизації виключають один одне. Зазначені міркування можна було б розглядати як інваріант розуміння проблеми буття у елеатів, якби не необхідність включити в умови здійснення пізнавального дискурсу щодо систематичності, цілісності та ієрархічності у абстрактній площині, конкретний елемент здійснення самого дискурсу і його мету, якою є людина.

Проблема, отже, полягає у з'ясуванні способу (тобто встановленні інваріанту смислу) того, як виникає ідея ієрархічності і як вона себе втілює, якщо, будучи застосованою у філософії, вона зосереджує смисли у нескінченій абсолютизації відношення свідомість-Свідомість, а математика, як спосіб досягнення істини у описуванні приступної свідомості людини сторони реальності і математична функція рекурсивності, яку ми розглядаємо як ілюстрацію філософської ідеї "вічного повернення", насправді руйнує будь-який людський смисл.

Стан розробки проблеми та основний виклад. Вихідним теоретико-методологічним та філософсько-світоглядним підґрунтям постановки питання у означеній вище площині можуть вважатись праці Аристотеля. Саме з доробку великого енциклопедиста античності почалася систематизація знань, яка зрештою привела до появи науки у її сучасному вигляді. Однак систематизація у будь-якому розумінні є наслідком реалізації здатності людини до цілісного відображення, а останнє твердження містить у собі, як зазначалось вище, суперечність. Розглянемо деякі варіанти загального підходу до її осмислення з урахуванням означеної вище категоризації. В разі якщо Свідомість незалежно від людини і самої "підлеглої" їй реальності ієрархізує її як систему, то вся цілісна картина пізнання, що має містити остаточну істину включно з людиною, раз і назавжди губиться у її філософському еквіваленті – Абсолютній ідеї, відповідно до основного смислу філософської системи Г.-Ф.Гегеля. В разі ж якщо остаточної інстанції у вигляді Абсолютної ідеї (істини) немає, ієрархізація відбувається за рахунок кількісних накопичень в результаті процесуальності самої природи як другої субстанційної сторони реальності. Така реальність, точніше її проекція у людському сприйнятті, дозволяє себе відчути, порахувати і виміряти, але не пізнати насправді, бо, як з'ясовано, є тільки її стороною, яка виступає для людини актуальним образом цілісності, що певним чином відповідає основному смислу філософсько-гносеологічної позиції І. Канта.

Кількісним, тобто суто абстрактним способом описування такого способу сприйняття цілісності є математика. Математика, як граничний випадок абстракції – а це поняття відіграє ключову роль у постановці проблеми – множить всі різновиди математичної нескінченості включно з ідеєю рекурсії (самоповтору), бо що ж таке нескінченість як не функція повторювання самої себе. Запитання тільки в одному: звідки ж по факту існує ієрархія? Адже якщо є кому запитувати, то факт її існування вже доведено. Отже, у ході викладу сформульовано інваріант зазначеної у загальному підході проблеми. Вона у тому, щоб з'ясувати, як здійснюється понятійний перехід від самоповтору до приросту та накопичення знання і яким чином її рішення пов'язане з філософським та антропологічним становленням людської свідомості.

Як вже зазначалось, першим хто означив цю проблему був Аристотель. Насправді він не стільки означив, скільки створив її. Послідовно систематизуючи знання і тим змінюючи значення аргументу у цій "метафорі" рекурсивної функції, він врешті-решт дозволив собі скористатися принципом "бог з машини" у вигляді зведення всього невирішеного до компетенції Розуму-першодвигуна. Як слушно зазначає Олексій Лосєв: "Уся ця концепція Розуму-першодвигуна у Аристотеля є остаточно узагальнюючим синтезом його вчень про ейдос і матерію, потенцію та енергію, про ентелехію, а також взагалі про предмет знання і про суб'єкт знання" [4].

На той час така відповідь, можливо, була цілком задовільною. Водночас у історичному русі та в межах сучасної епістеміологічної парадигми наука постає на сьогодні не тільки найбільш послідовною спробою "вдивляння" людини в себе, але й спробою синхронізувати на шляху цього "вдивляння" феномени зовнішньої і внутрішньої природи – Свідомості і її "підставки", тобто суб’єкт, з одного боку – та об'єкт, хоч-би що під цим розуміти, бо свідомість на це здатна – з іншого. Водночас, усвідомлення факту або явища збігу (подібності) великого і малого світів, мірою якого виступає людина, підводить до розуміння ще одного пізнавального принципу: започаткувавши систематизацію, Аристотель фактично відкрив принцип рекурсії як шлях само запліднюючого руху

науки. З цього моменту проблема полягає насправді не у тому, щоб довести, що людина отримує нове знання, а у тому, щоб зрозуміти, тобто усвідомити і відтворити модель того, яким чином це відбувається.

Виходячи із зазначеного оглядом стану розробки проблеми, можна вважати усвідомлення різноманітності підходів до розуміння поняття "рекурсія" у математичній, філософській, та антропологічній площині. В математиці рекурсія має відношення до визначення функцій та числових рядів, коли рекурсивно задана функція визначає своє значення шляхом звернення до себе самої з іншим аргументом. Смисл її використання у даному випадку у тому, що дозволяє "натякнути" на парадоксальність поняття "розвиток" за принципом "від зворотного". У програмуванні сутність рекурсії пов'язана з операцією виклику функції А функцією Б і навпаки та визначенням кількості (глибини) вкладених функцій. При цьому правильно написана рекурсивна функція має гарантувати, що в результаті виконання конечного числа рекурсивних викликів буде досягнуто виконання умови припинення рекурсії в результаті чого ланцюжок послідовних рекурсивних викликів припиниться і виконається повернення [7]. Фактично, це той же "невимушений натяк" на циклічний характер розвитку. Даний гранично поверховий виклад суто математичної теми, зрозуміло не має на меті зробити внесок у математику. Йдеться про інше: математична ідея (функція) рекурсії як певного нескінченого циклу самоповтору, що може і мусить бути перерваним у певний момент процедурою повернення до вихідної точки у буттєвому (онтологічному) смислі не могла б виникнути, якби саме у формі людської свідомості не була відображена у конкретній людині. Точніше – як предмет мислення відображена у її свідомості, яка є стороною цієї конкретної людини. У філософському сенсі "рішення" цієї проблеми – тобто її інваріант, як вже було зауважено, визначив Аристотель, а у вигляді філософської ілюстрації проблеми рекурсії – Ф. Ніцше, коли останній обґрунтував неминучість ситуації "вічного повернення". Зв'язок філософського і математичного смислів поняття рекурсії безпосередньо встановлено Б. Раселом. Йдеться про відомий парадокс Расела, згідно з яким множина всіх множин, які не є власними елементами, можлива тільки тоді, коли ця множина не є таким елементом. Наприклад, властивість бути гарячим не може бути застосованою сама до себе, оскільки сама вона не є чимось гарячим, властивість бути конкретним також не відноситься сама до себе, оскільки як властивість вона абстрактна. Але властивість бути абстрактним \ абстрактною є абстрактною і може бути застосованою сама до себе. Так встановлено на разі один випадок, коли неможливість застосувати певну властивість відносно її носія (атрибут) може бути застосованою до її носія. Власне це становить сутність парадоксу Расела: виявляється, що властивість самозастосування як властивість, є такою, коли вона такою не є [6]. І це, як здається, ключова точка перетину смислів абстрактного і конкретного, що є водночас достатнім для реєстрації "входу" Свідомості (Абсолютної ідеї) через свідомість (людини) у дійсність (буття) і власне саму реальність. Тобто це випадок *існування (як мислення)* рекурсивності сам по собі, що відповідно до парадоксу Расела, є неможливим. Насправді він виконується по факту (Аристотель, Расел, Ніцше, людство, даний текст), будучи не можливим логічно (парадоксальним), тобто абстрактно, отже, саме як абстрактний і доводить сам себе, тобто є рекурсією.

Для цілей даного розгляду назвемо цю властивість – не можливість застосування вираженої поняттям властивості до самого феномена – онтологічною дизатрибуцією. Дане поняття окреслює фактичний напрямок переходу абстрактно-ідеальної логіко-математичної конструкції у її онтологічну площину. Можливість такого переходу обумовлена двома чинниками. По-перше, сам факт розробки основ і логіки математичної рекурсії є однозначним і неспростовним свідченням наявності логіко-онтологічного зв'язку і можливості його оприявнення у сфері філософсько-культурологічних та соціо-антропологічних досліджень. По-друге, саме такі дослідження, тобто дослідження на основі використання евристичного потенціалу поняття рекурсивності здійснюються в межах сучасної пізнавальної парадигми в антропологічних дослідженнях. Це означає, що існування рекурсії як математичної функції, яка відтворена у свідомості (людини) на основі певних абстрактних побудов є свідченням можливості неможливого, тобто існування онтологічної дизатрибуції з наголосом на слові "існування". Як дане положення використовується "де-факто" у антропологічних дослідженнях, тобто онтологічно?

У гіпотезі Дуайта Ріда (Dwight W. Read) пропонується розглядати якісну відмінність між інтелектом людини та мавп як таку що обумовлюється відсутністю у останніх здатності мислити рекурсивно, тобто застосовувати логічні операції до результатів попередніх логічних операцій. Відтак, рекурсія у людському випадку – це здатність якісно розширити обсяг і поле логічних операцій за рахунок збереження у "регістрі" робочої пам'яті більшої кількості концепцій порівняно з мавпами (до 7 у людини на противагу 3 у мавп) [12]. Слід також врахувати розуміння рекурсії як "вкладення" ідеї в ідею [11].

Відтак, можна вважати, що свідомість людини успішно подолала рекурсивний бар'єр онтологічно: людина вивчає мавпу і знаходить свої переваги перед останньою. А от у випадку систематизації знання, яка була започаткована Аристотелем, якщо розуміти рекурсію як когнітивний принцип, який реалізується як на рівні самих видів знання і його напрямків, так і на рівні його "генералізації" тобто застосування рекурсивного узагальнення до самого себе, такого чуда не відбулось.

Проблема "третьої" людини, яку розглядав Аристотель в контексті критики "теорії ідей" Платона, виглядає нерозривно пов'язаною принципом рекурсивності у тому смислі, що проблема приросту нового знання не вирішується шляхом його систематизації без припущення і розгляду креативно-генеруючих властивостей свідомості. Однак у зазначеній постановці проблема не була розглянута до сьогодні саме в силу її недостатнього виявлення у свідомості як загального гносеологічного аспекту людської діяльності та існування, що висвічується на перетині антропологічної, філософської та логіко-когнітивної її складових в аспекті загальнонаукові пізнавальної парадигми. Саме тому дослідження її як окремої наукової проблеми не здійснювалось, а відбувалося в межах загального історико-філософського дискурсу, що не виходив за кордони вже виробленої філософської традиції розгляду. Зокрема, йдеться про аналіз даної проблеми Б. Раселом у його "Історії західної філософії", елементи якої використані у поданому нижче матеріалі [6].

Систематизацію як абстрактну рекурсію слід відрізняти від акту самого запліднення думки ідеєю розподілу образу і прообразу (архетипу), яка належить Платону. Відмінність Платона і Аристотеля – це відмінність великого (серед людей) творця унікальної (бо вона може бути у цьому світі тільки першою і єдиною) рекурентної машини з виробництва копій і першого технолога-систематизатора результатів її рекурентних обертів. З цих позицій Аристотеля, власне, слід розглядати не стільки як видатного мислителя і вченого, а як інструмент духу, матрицю застосування людської свідомості у певному напрямку і типі діяльності. Зазначені міркування саме у аспекті побудови певного аналогу ієрархічності системи заявлених на початку категорій, що описують і виявляють проблему, дозволяють сформулювати наступну тезу: онтологічна дизатрибуція зумовлює необхідність визнати у давно виявленій нерозривній єдності процесу пізнання з його результатом асиметрію людської буттєвої вкоріненості.

Людина – це така точка на вісі буття, належність до якої зумовлює прагнення до істини як процес і нездатність її досягти як результат. Істина як блискавичний спалах у "просвіті буття" (М. Гайдеггер) залишає у свідомості тільки миттєвий відбиток істини, а не себе саму. Здається, це умова буття, бо не довго б існував світ людей, в якому істина – перехідний приз, який можна відібрати силою, купити чи видурити. Але водночас Істина – це те, що розколює свідомість. Опанування нею неможливо, можлива лише втрата попередніх смислів. Звідси ця мотивація самодостатності процесу пошуків, рекурсія як самоціль. Отже, смисл антропологічної рекурсії у якомога більшому дистанціюванні людини від своїх витоків як самодостатньому процесі, який дозволяє "відволіктися "від неминучості повернення. Рекурсія у філософії – аналог систематичності у пошуку істини наукою. Але систематизувати істину не можна. Систематизувати можна лише уламки форми і досліджувати "археологію знання". Водночас, суб'єктивна точка зору це, все ж таки, істина. У своїх координатах. Точка зору – це цілісність, яка вибудовує несуперечливу картину всього з неперевершеною майстерністю і доказовістю для самого носія. Проблема третьої людини, як сформулював її Аристотель, на наш погляд, відноситься до таких великих оман розуму. На підставі попередніх зауважень спробуємо рекурсивно зв'язати "третю людину" з смислами слів та функціональних трансформацій означених категорій розгляду.

Якщо врахувати, що елементом зв'язку всіх визначених у ході осмислення проблеми понять є мова, то слід звернутися до виявлення рекурсії у лінгвістичному аспекті. Первинна посилка "мовної рекурсії" не відрізняється від усталеного розуміння. "Структура є рекурсивною, якщо містить сама себе в якості своєї складової частини [3]. "Рекурентність – розуміється як повторне використання мовної одиниці в риторичних чи стилістичних цілях" [2]. У більш прийнятному для цілей даної статті сенсі, що не суперечить усталеним визначенням, рекурентність постає текстоутворюючим засобом когезії (синтаксичного погодження) та когерентності (смислової єдності) тексту, тобто забезпечення його цілісності. Спробуємо, поєднавши обидва визначення єдиним смислом, застосувати їх як принцип розуміння у контексті розгляду досліджуваної проблеми. Єдність рекурсивності і рекурентності (ЄРР) в спрощеному, але, сподіваємось, не вихолощеному і викривленому варіанті для цілей філософського осмислення означає, тобто дозволяє і вимагає припустити, що певний інтенціональний об'єкт, незалежно від форми – матеріальна річ, міф, образ, поняття, лексема, категорія, фетиш, мова, людина, цілий Всесвіт тощо може бути прийнятий за базову умову творіння, що за законом подальшого розгортання подій вже містить у собі свій майбутній образ і сценарій розгортання (архетип). Архетип і "пусковий механізм" ЄРР пропонується вважати первинною

ключовою одиницею смислу (ПерКОС), яка онтологічно має наразі дві суттєві властивості: перша – повторювати себе, друга – повторювати себе не довершено, а НЕ-довершено (тобто не ідентично ПерКОС). Підстави для такого припущення дають останні дослідження науковців-лінгвістів, згідно з якими раніше на землі існувало не безліч мов, а одна мова, що випливає з доведення на основі лінгвістичного аналізу мовного "ядра", спільного абсолютно для всіх мов [12].

Зауважимо, що такий спосіб визначення другої властивості обраний свідомо. Він не деталізує і таким чином не обмежує визначення, а відкриває його для будь-чого іншого, тобто універсалізує його і, що найголовніше, матеріалізує. Адже внаслідок втілення ПерКОС шляхом ЄРР виникає безмежна недосконаліть, одним з предикатів (тобто твердження про умови її відтворення-повторення) якої є плинне матеріальне існування, приречене на зникнення та повернення до витоків власного виникнення: відповідно до виконання функції рекурсивності у програмуванні

На підставі вищезазначеного можна твердити про два очевидні наслідки: згідно з першою властивістю ПерКОС має нести у собі необмежений потенціал смислів; згідно з другою – оскільки ЄРР вже відбулася, фактом свого осмислення у будь-якому вигляді – мовному чи мисленнєвому, стверджувальному чи заперечувальному, свідомому чи несвідомому, матеріальному чи ідеальному, понятійному чи художньому – ПерКОС створює свою копію, вигляд, спосіб існування та подальше просування якого не розглядається у даному випадку. Відмінність між першим і другим наслідком, а також відмінність у Платона і Аристотеля, відповідно, полягає, як і твердить філософська традиція, у належності їх до різних "філософських таборів" або ж у тому, що це дві різні недосконалі копії ПерКОС. Ці табори – відповідь на основне питання філософії про первинність духу чи матерії. Яким чином в історії філософії ці мислителі потрапляють (іноді або тільки в очах інших) у різні табори? Звернемося до критики Платона Аристотелем, не знищуючі попередні міркування про ЄРР та ПерКОС, а враховуючи, що саме в силу цих міркувань нічого не знищується і не суперечить одне одному, але має осмислюватись і залагоджуватись у річищі неспростовності даного конкретного процесу як процесу НЕ-досконалого копіювання, що в силу здійснення першого кроку тягне наступний.

Отже, теорія ідей припускає, що існує множина речей та явищ матеріального світу та множина понять та уявлень про ці явища та речі. Поняття або ідеї речей не залежні від їхнього чуттєвого втілення та існують самі по собі. Внаслідок потреби людини встановлювати у світі причинно-наслідкові зв'язки (до речі, у слові "потреби", на думку прихильників матеріалістичного табору у філософії може міститись розгадка взаємодії двох світів, або ПерКОС та ЄРР) і, таким чином, пояснювати і пізнавати його, пропонується вважати, що множина понять та уявлень людини про світ, яка утворює окрему царину ідеальних сутностей, є причиною матеріального світу. На противагу означеній позиції Платона, Аристотель сформулював такі заперечення відносно теорії ідей:

1. Марність ідей для пізнання. Світ ідей тільки подвоює світ речей, що існує, але не розкриває для знання ніяких нових якостей, що містилися б у їхній природі.

2. Марність ідей для чуттєвого пізнання. Оскільки область ідей абсолютно відокремлена від світу чуттєвих речей, то світ ідей є марним не тільки для пізнання, але й для чуттєвого існування речей.

3. Марність ідей для здійснення руху. Оскільки "ідеї" утворюють особливий та абсолютно окремий замкнений світ сутностей, то Платон не здатен вказати причину змін та руху, що безперервно відбувається у світі.

4. Марне копіювання, або проблема "третьої людини". У процесі осмислювання платонівського вчення виникає необхідність постійно примножувати кількість спільних для обох світів понять та сутностей.

Перші три аргументи є аналогічними і вказують скоріше на нестаток пояснювальної сили, ніж на логічну суперечливість теорії, в той час як останній аргумент заслуговує на окрему увагу. Б.Рассел так тлумачить сутність аристотелівського заперечення Платону у цьому пункті: якщо людина є людиною тому, що вона схожа на ідеальну людину, то має бути ще більш ідеальна людина, на яку схожі і звичайна людина і ідеальна людина. Адже для проголошення схожості двох людей або ззовні або всередині однієї з них має бути третя "погоджувальна інстанція". Так, про всяк випадок, можна розуміти цей аргумент. І далі англійський філософ робить висновок, що коли ряд індивідів мають спільний предикат, то це не може відбуватися через відношення до чогось того ж самого роду, але по відношенню до більш ідеального. (*Тобто це має бути не відношення рівності, а відношення причинно-наслідкового зв'язку, але це інше ніж ЄРР* – курсив мій В.С.) [6]. Іншими словами, двоє можуть вважати себе абсолютно схожими або абсолютно різними. Для знаходження часткової схожості потрібна третя людина. Звернемо увагу, що у наведеній думці Б. Расела абсолютно важливим є не додаток "більш ідеальна третя людина", а сам факт необхідності "третьої людини". Але у якому вигляді?

Можливо, причиною розбіжностей Платона і Аристотеля (а також наступних коментаторів) є змішування або ототожнення у якийсь момент поняття "ідеального" та "спільного", тобто ПерКОС і ЄРР. Платон говорить про світ ідеальних сутностей як про вимушене логічне припущення, яке випливає з визнання людиною здатності пізнавати на основі порівняння одиничного екземпляру чогось з його ідеальним, тобто досконалим зразком. (У нашому випадку це ПерКОС.) Сукупність цих зразків за усіма родами речей і становить зміст ідеального царства Платона. Водночас проблема " третьої людини" виникає у результаті порівняння не з ідеальним зразком одиничних екземплярів чого-небудь, а в результаті знаходження спільних властивостей (предикатів) одиничних екземплярів чого-небудь, які самі по собі є далеко не ідеальними. (Фактично йдеться про ЄРР.) Саме це і дає можливість порівнювати їх між собою. Адже у протилежному випадку два ідеальних предмета перетворювались би в один , в силу тотожності якомусь ідеальному зразку, і проблема " третьої людини" перетворилась би в проблему "однієї-єдиної людини". Власне кажучи, це саме так і є: розглянуте вище дозволяє сформулювати аргумент Аристотеля як проблему самої людини (внутрішню), а не як проблему "третіх людей" (зовнішню).

Наукова новизна. Розглянутий аргумент Аристотеля про "третю людину" певним чином угадує проблему свідомості у тому вигляді, як вона постала у європейській філософії XX століття та й у наш час. Адже за логікою виявляється, що здатність людини розглядати одиничне з точки зору його спільності з іншим одиничним та з точки зору відповідності одиничного своєму уявному ідеальному зразку постає як реалізація здатності і властивості свідомості як такої виносити (трансцендентувати) себе за власні межі (у даному випадку – кордони окремої людини) та зберігати впевненість, що у такому вигляді попередні властивості (атрибути) самого сприйняття як невід'ємної цілісності конкретної людини, що визначає предикат існування, зберігаються. Але це і є інваріантом розуміння антропологічної рекурсії означеним на початку, коли одна ідея постає або повторюється як вкладена в іншу. У випадку проблеми "третьої людини "Аристотелем (разом із прихильним до цієї ідеї людством) абстрактно стверджується і повторюється тільки одна мантра – людина має сутність. Це твердження вкладається у всі зустрінуті внутрішні та зовнішні феномени та систематизується по мірі їх рекурентного збільшення. Інша річ, що спроба цю сутність висловити як конкретне твердження скоріш за все є помилковою чи неможливою. Адже конкретна людина – це ЄРР, а ідеальна, тобто ПерКОС – не людина. Власне боротьба "генеративної" граматики Хомського та семантики Серля і є проявом цієї проблеми. Викладене можна вважати вирішенням проблеми "третьої людини" і формулюванням нової – якщо свідомість може існувати за межами існування самої людини, як вона може сприйматися свідомістю самої людини і що "залишається" у самій людині?

Висновки. Здається, питання не у тому, щоб в черговий раз розібрати аргументи на користь чи на противагу тези про "третю людину", полеміка навколо якої нараховує вже два тисячоліття, хоча її не можна назвати занадто жвавою. Це скоріше технічний засіб досягнення поставленої мети. Питання у тому, щоб відкрити і використати "підйомну силу" рекурсивних тверджень для окреслення поля дії когнітивних можливостей свідомості і щоб зробити крок у розуміння принципів дії цих можливостей. Рекурсивність як метод постає у двох аспектах: фактичному і теоретичному. У першому випадку йдеться про аналіз накопичених і "відсортованих" аргументів шодо критичної тези Аристотеля проти Платона про "третю людину". Відтак, відтворення цієї аргументації містить у собі як саму тезу, так і вихідну думку Платона. У другому йдеться про спробу якщо не окреслити, то хоча б означити напрям думки, тобто інтенціонального зусилля відносно принципів когнітивного руху і функціонування свідомості як таких, які, за нашим припущенням, несуть у собі відображений у індивідуальній свідомості амбівалентно, пізнавальний поштовх. А саме: рекурсивність пізнавальних принципів свідомості, на відміну від прагматики пізнання її структури і змістовного наповнення, вимагає одночасного визнання (аналог принципу суперпозиції квантової фізики) рекурсивності індивідуальної свідомості як способу пізнання зовнішнього середовища і самопізнання і заперечення його (принципу рекурсивності) як способу існування індивідуальної свідомості в структурі реальності та в структурі свідомості як такої, поза індивідуальним полем смислів і полем фізичних взаємодій матеріальних та ідеальних елементів реальності, в чому гіпотетично припускається існування будь-яких обмежених структур і смислів взагалі. Саме необхідність припускати останню тезу як онтологічну умову існування і одночасно очевидність її гносеологічної неприпустимості як принципу заперечує рекурентність як спосіб існування і стверджує її як спосіб пізнання.

Чи можна бути розбірним, якщо перед очами мерехтить? Через дві тисячі років рекурсія, тобто невпинний повтор ідеї людини з постійним додаванням на кожному колі відтворення попередньої формули ще однієї деталі – лінгвісти вважають це фундаментальною мовною універсалією, яку ілюструє славнозвісний "Будинок, який побудував Джек" Р. Бернса, – дає нам у

другій половині XX ст. формулу майстра рекуренції Алена Роб-Гріє : "цілісність – великий фантазм останнього мрійника майбутнього про струнку систему" [8, 103]. Спробуємо прояснити зв'язок: Аристотель, як не дивно – мрійник, який хотів побудувати струнку систему і, не витримавши напруги, втопився у водах затоки півострова Халкідіки, що знищило функціональну універсалію "Аристотель", але не її рекурентний аргумент – "людину". Платон, на противагу цьому – практик, бо у нескінченому (як вважалось на той час) повторі (рекурсії) додаткових характеристик людини – у нашому прикладі – синиці, безхвостої собаки, корови, тощо – він є тим самим Джеком, що згідно з формулою рекуренції повторює сам себе у всіх наступних копіях, що містять Дім, який він побудував – якраз доречно уявити його цариною чистих сутностей. Здається, третьої людини немає.

Література

1. Абушенко В. Скандал в философии / В. Абушенко, А. Грицанов, М. Можейко // Всемирная энциклопедия. Философия XX век. – М.: АСТ, Минск: Харвест, "Современный литератор", 2002. – 976 с.

2. Белокопытова И. А. Кубанский государственный университет. Понятие рекуррентность в лигнвистике текста [Электронный ресурс] /Белокопытова И. А. – Режим доступу : www.lingvomaster.ru/files/379.pdf.

3. Лодатко Е. Рекурсивные лингвистические структуры [Электронный ресурс] /Лодатко Е. – №4 [167]. – Режим доступу:http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?level1.

4. Лосев А. История античной философии в конспективном изложении [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступу : http://www.filosofa.net/book-142-page-10.html.

5. Марков А. Чтобы стать людьми обезьянам не хватает рабочей памяти [Электронный ресурс] / Марков А. – Режим доступу : http://elementy.ru/news/430954.

6. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от Античности до наших дней / Б. Рассел. – М. : Академический проект, 2006. – 1008 с.

7. Рекурсия [Электронный ресурс]. – Режим доступу : https://ru.wikipedia.org/wiki.

8. Федоров А. В. Анализ элитарных медиатекстов на занятиях в студенческой аудитории / Федоров А. В. // Инновации в образовании. – 2012. – № 8. – С. 82-103.

9. Философская энциклопедия. Т. 5 / Гл. Ред. Ф. В. Константинов. – М. : Издательство "Советская энциклолпедия", 1970. – 740 с.

10. Целиков Д. Майкла Корбаллиса "Рекурсивный разум: происхождение человеческого языка, мысли и цивилизации" (Recursive Mind: The origins of human language, thought, and civilization) [Электронный ресурс] /Целиков Д. – Режим доступа: http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/cms:0139848:RestoreObject.

11. Dwight W. Read. Working Memory: A Cognitive Limit to Non-Human Primate Recursive Thinking Prior to Hominid Evolution (PDF, 370 Кб) // Evolutionary Psychology. – 2008. -V. 6. – P. 676–714.

12. Naked Science [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://naked-science.ru/article/sci/u-vsekh-yazykov-byl-odin-obshc.

References

1. Abushenko, V. (2002) Scandal to philosophy. Moscow: AST, Minsk: kharvest, "Modern literati" [in Russian].

2. Belokopytov, I.A, Kuban state University. The concept of recursiveness in lignuistic text. Retrieved from: www.lingvomaster.ru/files/379.pdf [in Russian].

3. Ladutko, E. Recursive linguistic structures.: Retrieved from http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?level1.

4. Losev, A. History of ancient philosophy in a concise presentation. Retrieved from http://www.filosofa.net/book-142-page-10.html [in Russian].

5. Markov, A. To become people monkeys is not enough working memory. Retrieved fromhttp://elementy.ru/news/430954 [in Russian].

6. Russell, B. (2006) History of Western philosophy and its connection with political and social context from Antiquity to the present day M. : Academic project [in Russian].

7. Recursion. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/.

8. Fedorov, A. V. (2012) Analysis of elite media texts on lessons in classrooms [in Russian].

9. Encyclopedia of philosophy. (1970) Vol. 5. M. : Publishing house "Soviet encyclopedia" [in Russian].

10. Pillars, D. Michael Corballis "the Recursive mind: the origins of human language thought and civilization the Recursive Mind: The origins of human language, thought, and civilization) Retrieved from http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/cms:0139848:RestoreObject. [in Russian].

11. Dwight, W. (2008) Read. Working Memory: A Cognitive Limit to Non-Human Primate Recursive Thinking Prior to Hominid Evolution. Evolutionary Psychology. 6, 676-714 [in English].

12. Naked Science. Retrieved from http://naked-science.ru/article/sci/u-vsekh-yazykov-byl-odin-obshc [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2016 р.

УДК 008:94 (479.24+477)

Гаюк Ирина Яковлевна,
кандидат философских наук, доцент
кафедры менеджмента искусства
Львовской национальной академии искусств
irinahayuk@gmail.com

ХАЧКАРЫ В СИМВОЛИЧЕСКОМ ПОЛЕ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье проанализированы некоторые аспекты формирования и развития сакральной символики хачкаров. Освещены исторические традиции, повлиявшие на становление символического поля хачкаров, охарактеризованы основные типы символов и исторические трансформации их толкования, что позволяет сделать вывод о формировании сакрального поля хачкаров в результате синтеза армянских дохристанских и христианских традиций. **Методология исследования** включает использование методов компаративного анализа и синтеза, историчности и контекстуальности, а также метода иконологического анализа. **Научная новизна** исследования заключается в четкой формулировке и обосновании тезиса о связующей и аккумулирующей функции хачкаров, являющихся важнейшим звеном в сохранении и передаче священной Традиции. **Выводы.** Хачкары являются тщательно продуманной наглядной манифестацией основных законов Мироздания, сакральным воплощением идеи бессмертия через прохождение нижнего мира (смерть) и второго рождения в "жизнь вечную". Их главной задачей являлось через символы направлять к сверхъестественному, Высшему, поскольку их природа такова, что они воздействуют на людей, даже не имеющих представления об их истинном сакральном содержании. Закономерно предположение, что сложнейшее высокое искусство создания хачкаров целенаправленно формировалось и передавалось мастерами, знающими Традицию, стремившимися сохранить и передать ее следующим поколениям, что, вероятнее всего, происходило в профессиональных (ремесленных) союзах.

Ключевые слова: армяне, вишап, древо жизни, крест, культура, мировая ось, свастика, символ, солнце, традиция, хачкар.

***Гаюк Ірина Яківна**, кандидат філософських наук, доцент кафедри менеджменту мистецтва Львівської національної академії мистецтв*

Хачкари в символічному полі вірменської культури

У статті проаналізовано певні аспекти формування та розвитку сакральної символіки хачкарів. Висвітлено історичні традиції, що вплинули на становлення символічного поля хачкарів, охарактеризовано основні типи символів та історичні трансформації їхнього тлумачення, аналіз яких призводить до висновку про формування сакрального поля хачкарів внаслідок синтезу вірменських дохристиянських та християнських традицій. **Методологія дослідження** включає використання методів компаративного аналізу та синтезу, історичності та контекстуальності, а також методу іконологічного аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в чіткому формулюванні та обґрунтуванні тези щодо з'єднуючої та акумулюючої функції хачкарів, які були надзвичайно важливою ланкою збереження та передачі священної Традиції. **Висновки.** Хачкари є ретельно продуманою наочною маніфестацією основних законів світобудови, сакральним втіленням ідеї безсмертя через проходження нижнього світу (смерть) і другого народження в "життя вічне". Головним їх завданням було скеровувати до надприродного, Вищого, використовуючи для цього символи, оскільки природа символів зумовлює їх вплив навіть на тих людей, які не мають жодного уявлення щодо іхнього правдивого сакрального змісту. Закономірне припущення, що складне високе мистецтво створення хачкарів цілеспрямовано формувалося і передавалося майстрами, які знали Традицію та прагнули зберегти і передати її нащадкам, що, вірогідніше за все, відбувалося в професійних (ремісничих) союзах.

Ключові слова: вірмени, вішап, древо життя, культура, свастика, світова вісь, символ, сонце, традиція, хачкар, хрест.

***Hayuk Iryna,** PhD, Associate Professor of the department of the art's management of Lviv National Academy of Arts*

Khachkars in symbolical field of armenian culture

The purpose of the research. The study analyses some aspects of the development of sacral symbolism of khachkars. It describes the historical traditions, which have influenced the development of the symbolic field of khachkars and defines the basic types of symbols and historical transformations of their interpretation. It allows to conclude, that the formation of a sacral field of khachkars was a result of synthesis of Armenian pre-Christian and Christian traditions. **The methodology** of research includes methods of comparative analysis and synthesis, historicity and contextuality and also a method of iconological analysis. **Scientific novelty** of research consists in the accurate formulation of the thesis about binding and accumulating function of khachkars, who were the major link of preservation and transfer of sacred Tradition and its substantiation. **Conclusions.** Khachkars are thoughtful evident demonstration of fundamental laws of a Universe and sacral embodiment of the idea of immortality through passage through The Nether (death) and rebirth to "the life eternal". Their main task was to direct through symbols to the supernatural, to the Higher Being, because the nature of symbols influences people who do not have an idea about their

© Гаюк И.Я., 2016

true sacral meaning. The natural assumption is that this complicated high art of creation of khachkars was purposefully developed and transferred by the masters, who knew the Tradition and who wished to keep and transfer it to the following generations, which that most likely happened in the professional (craft) unions.

Keywords: Armenians, axis mundi, cross, culture, khachkar, sun, symbol, swastika tradition, vishapakar, world tree.

Актуальность темы исследования. Одной из наиболее ярких характерных черт армянской культуры является традиция создания хачкаров. Помимо удивительного разнообразия и высочайшей художественной культуры выполнения, они представляют редкий случай в истории культур, когда традиция создания именно таких памятников и именно в такой форме на протяжении веков оставалась исключительно армянской: "хачкары по своему богатейшему декору – явление специфически армянское, незнакомое искусству даже соседней Грузии, близкой по своей культуре к Армении" [19, 8-9]. Поэтому хачкары по праву считаются уникальным мировым культурным феноменом. В 2010 г. они были внесены ЮНЕСКО в список культурного наследия всего человечества.

Несмотря на общемировую художественную ценность история изучения хачкаров довольно скудна. Лишь немногие ученые (А. Довлатбекян, А. Шагинян, Я. Якобсон) уделяли внимание этой теме, а среди работ по этому вопросу преобладают исследования описательно-исторического характера, за исключением книги А. М. Орлова, посвященной символике раннехристианских образов на хачкарах. Впрочем, хачкары можно назвать кодовым деревом армянского народа, а их иконология позволит понять характер и специфику исторических судеб армянства.

Цель исследования. Основной задачей исследования является обоснование роли хачкаров как важнейшего аккумулирующего, связующего и синтезирующего звена древних армянских дохристанских священных традиций с базовыми концептами изначального (догосударственного) христианства, что повлияло как на формирование армянского типа христианства, так и на особенности дальнейшего культурного развития всего армянства.

Изложение основного материала**.** Создание хачкаров, безусловно, связано с принятием христианства в качестве государственной религии Армении в 301 г. Вместе с тем, вся их символика, характер расположения и употребления свидетельствуют о тесной связи с дохристианскими армянскими религиозными традициями. Однако, на протяжении первых 5 веков существования христианства в Армении неизвестен ни один образец искусства хачкаров. Естественно, что из-за временной отдаленности, а также бурной и трагической истории страны, многие памятники были утрачены. Но полное отсутствие таковых, помимо прочего, свидетельствует о том, что в течение этого периода параллельно со становлением армянского христианства шло и целенаправленное формирование традиции создания хачкаров, которая не могла возникнуть случайно или стихийно. Свидетельством тому является не только высочайшее мастерство варпетов, но, прежде всего, уникальный по богатству, насыщенности и сложности комплекс символов, включенных в сакральное пространство хачкара.

Что есть символ? "Символ есть неразделимое тождество общего и особого, идеального и реального, бесконечного и конечного" [9, 20]. Наличие смысла у символа означает наличие смысла у мира и жизни. "Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию "первоначал" бытия и дать через это явление целостный образ мира [1, 15]. А. Якобсон справедливо отмечал функциональную многоликость хачкаров: "Изначальный смысл свободных (объемных) крестов – мемориальный. В XI в. и в последующее время, когда классическая композиция хачкаров вполне сформировалась, они были наделены весьма разнообразными функциями, преимущественно поминального, мемориального характера. В XII-XIII вв. хачкары стали, можно сказать, универсальными памятниками "во спасение души"" [19, 10]. Однако, учитывая сложную и богатую символику хачкаров, и мемориальная функция хачкаров как памятников умершим, и спасение души должны пониматься отнюдь не в узкохристианской "бытовой" трактовке, как сохранение некоей индивидуальной личностной составляющей конкретного человека. Символическое поле хачкаров позволяет сделать вывод, что человек и его воскрешение через смерть осознавались как необходимая составляющая Универсума, Космоса, где малое – в большом, а большое – в малом, где все взаимосвязано, мир многослоен и человек является отражением или носителем этой многоуровневости. Основные символы, присутствующие на хачкарах, – крест самых разных модификаций (прямой, косой, трискелион, кельтский крест, свастика и т.д.), солнце, растения – виноградные лоза и гроздья, кипарисы, птицы, лабиринт, пальметта (полупальметта), розетта, звезда (особенно, восьмиконечная).

Интересную информацию для изучения символического пространства хачкаров предоставляет легенда крымских армян о первом крест-камне. Однажды Черный Дракон украл упряжь от солнечной колесницы, и летящее в неуправляемой колеснице Арегак-Солнце стало сжигать все живущее на земле. И тогда предки армян решили помочь Солнцу. Почти все воины племени погибли

в бою с Драконом, но они добыли упряжь и отдали ее Арегаку, услышав в ответ: "Пускай отныне эти люди называются Арменами – людьми Солнца". Из рода в род передавали армяне эту легенду и память о том, что земля эта хранит камень предков, и если его найти, минует народ беда. Поэтому, однажды армянин Татул направился к Арегаку попросить его помочь отыскать им камень предков. Но, не дойдя до солнечного дворца, юноша почувствовал беду и поспешил возвратиться домой и увидел его разоренным и пустым. Хотел уйти, но не смог – что-то тянуло его назад. А время подходило к Новому году. Утром Навасарда Татул вдруг услышал конский топот. Однако перед изгородью конь обо что-то споткнулся и сбросил предводителя. Посчитав это плохой приметой, всадники повернули назад. Обрадованный Татул подошел к месту, где конь споткнулся, и увидел торчащий из земли камень. Он начал соскребать с камня мох и землю, и по мере работы камень стал расти, а ветер, солнце и листья рисовали на нем свой прихотливый узор. А когда Татул встал и на камень упала тень от воткнутого им в землю меча – получился крест. Солнце вставало все выше, он выдернул меч, но тень от меча на камне не исчезла. Крест был похож на дерево с ветвистыми корнями, с верхушки которого взлетала птица. Выше виднелся диск солнца. Это и был камень предков [14, 28-38].

Итак, главные мотивы легенды: 1. армяне – дети солнца, 2. крест на камне похож на дерево, внизу которого ветвистые корни, а вверху – птица; 3. камень с крестом – это камень предков, то есть хачкар оказался камнем предков (значит, умерших); 4. камень – живой: его корни в земле, верхушка в небе, а сам он – на земле; 5. крест образовалась от тени меча.

А. Голан считает основным содержанием креста то, что это символ солнца, которое в древности часто представлялось летящей солнечной птицей, т.е. образ птицы с распростертыми крыльями в виде креста символизировал солнце. А восходящее и заходящее, рождающееся, умирающее и вновь оживающее солнце олицетворяло бессмертие [6, 100]. Это интересное и аргументированное утверждение неожиданно получает обоснование и в христианской эзотерике: Христос – восходящее солнце, и Христос – Логос, которым был создан мир. В Армении свастика являлась олицетворением света (в наиболее широком теологическом понимании), от чего и произошло её название – Аревахач, то есть "солнечный крест" [7, 212-249]. Другие армянские названия свастики – "вардан" (от протоармянского "вращающийся"), "халке". Главным значением аревахача является божественный свет, а отсюда, сонце – это движение жизни, символ благополучия, славы, вечности и удачи. Аревахач в Древней Армении наносился на оружие, предметы повседневного быта, ковры-карпеты, одежду, родовые знамена и гербы" [7, 212-249]. Символ свастики был распространён на Кавказе, начиная с эпохи ранней бронзы. В раскопанных на территории Армении и, частично, Азербайджана курганах триалетской культуры XVII-XV вв. до н.э. найдены гидрии со свастическими знаками, крупные свастики, выведенные "шагающим" штампом (керамика севано-узерликских памятников XVIII-XVII вв. до н.э), "ковровые" рисунки из сетчатой свастики (горшки кармирванкской культуры XIX-XVII вв. до н.э.) [2, 77]. Р. Багдасаров обоснованно отмечает сомнительность утверждения об использовании христианами свастики лишь в качестве прикрытия креста, поскольку в катакомбах равносторонний крест часто соседствует со свастикой, значит, она обладала самостоятельным значением [2, 118].

Часто на хачкарах изображается крест с проросшими корнями растений, что символизирует связь с Первоначалом. В большинстве религиозных традиций мира Дерево жизни суть Мировое дерево или Ось Мира. Поэтому, именно хачкары стали зримым воплощением связи с Традицией: корни дерева являются основой, опорой наземной и воздушной его части, а, следовательно, подземная, невидимая, скрытая, темная часть является основной, она – опора и источник двух других миров или пластов реальности. Вместе с тем, хачкар – это крест-камень. Неслучайно в крымской легенде первым хачкаром стал камень предков. Во многих традициях осью мира является не дерево, но гора, т.е. камень. Вероятно, не существовало ни одного народа, не знакомого с понятием Мировой оси. Мировая Ось – это, во-первых, Центр мира, вокруг которого вращается все, но который остается неподвижным; во-вторых, это точка, которая обеспечивает фиксированность и устойчивость Космоса, благодаря которой он существует; в-третьих, это связь трех разных уровней бытия и дорога, по которой знающий может перемещаться на разные уровни. Уникальность хачкара как религиозного символа именно в том, что в нем слиты воедино две главных проекции Мировой оси в ритуальном сакральном пространстве – Мировая ось в виде каменной горы и Мировая ось в виде Мирового древа.

Чаще других деревьев на хачкарах изображен вечнозеленый кипарис, который издавна служил эмблемой печали; у греков и римлян он был посвящен преимущественно подземному Аиду-Плутону. С приходом христианства кипарис из символа смерти превратился в символ вечной жизни. Т.о. изображение кипариса на хачкарах и коврах имеет прямую связь с культом умерших. Но ведь

смерть и рождение суть два лика перемены состояния. И если понимать смерть не как небытие, а как переход, тогда все семантические уровни изображения кипарисов на хачкарах находят свое место: дерево имеет явно выраженную пирамидальную форму; пирамида суть гора, и не просто гора, а Мировая гора, т.е. Ось мира. Это совпадает с первым уровнем символики хачкаров как камня-креста-дерева, соединяющего три уровня Мироздания. Не исключено, что для армян дополнительным стимулом для изображения кипариса на хачкарах могло являться то, что, по некоторым предположениям, кипарис – то самое дерево гофер, из которого был сделан Ноев ковчег [18].

Согласно крымской легенде, крест на камне предков образовался от тени меча, что обращает нас к символике оружия. Сакральное значение меча можно проследить у многих народов мира: меч делают из металла, металл находится в земле (под землей), но плавится в огне – символе неба. Т.о. меч символизирует неразрывную связь верхнего и нижнего миров, света и тьмы, небесного и подземного, Хаоса и Логоса. Меч, как обоюдоострое оружие, может означать молнию, неслучайно меч из армянского эпоса "Давид Сасунский" называется "Молния". У царя Трдата, сделавшего христианство государственной религией Армении, также был могущественный меч, легендарный Хав*(ха)*луни – солнечный свет. В "Апокалипсисе" Иоанна Богослова меч – символ Глагола или Слова (Апокл. 1, 16 и 19, 15), а, следовательно, Христа-Света-Солнца.

Образ кузнеца – магический архетип, существующий в любой древней традиции: античный Гефест, ирландский Гоибниу, славянский Кий и т.д. Кузнец связан и с Верхним, и с Нижним миром, он владеет обеими половинами магии – небесной Силой Орла и подземной мощью Дракона [11, 29]. Китайская мифологическая традиция связывает имена основателей династий с "тайнами металлургии". Печи для плавки металлов уподоблялись мировым первоначалам [17, 232]. Представление о магической ценности оружия – из дерева ли, камня или металла – до сих пор живо у сельского населения Европы, и не только в его фольклоре [16, 5].

Повсеместно встречаются на хачкарах изображения лабиринта или его символы, в частности, меандровый орнамент, бегущая волна и т.п. Лабиринт – духовный центр, место инициации, его изображение на стенах домов (напр., в Древней Греции) закрывает доступ туда злым влияниям. Он воплощает идею селекции, т.е. допуска к инициатическим испытаниям: прохождение лабиринта – испытания на пути к инициации; которая происходит в пещере, куда доступ закрывает лабиринт, а его центр – это образ духовного центра. [4, 219-220].

Дж. Рассел изучил серию армянских легенд, в которых "св. Григор буквально инвертирует орудие убийства, превращая его в Крест – оружие, посредством которого Христос победил смерть. Еще интереснее последующая судьба креста. Он либо отпечатан в камне в горном святилище над армянским городом Эрзнка (тур. Эрзинджан), где его могут видеть только праведники, либо затоплен в расположенном к северо-западу от Вана озере, именуемом Хачлва" [12, 156-196]. В армянских легендах и в эпосе, как и в символике хачкаров, четко прослеживается все та же идея взаимосвязанности трех миров, а также того, чтобы стать героем (спасителем), необходимо спуститься (пройти) нижний мир (умереть) и затем подняться в верхний мир (возродиться), но уже в новом, высшем качестве. В Сасна Црер Цовинар пьет из источника и через 9 месяцев рождает двух сыновей. В имени Цовинар корень "цов" означает "морской", и ее дети становятся цовайин – рожденными в море"" [12, 156-196]. А морской, т.е. водный, означает "подземный мир или первоначальный хаос", из которого возникает все. И снова видим общий сакральный мотив: истинные герои рождаются от контакта представителя нашего мира с подземным (водяным, т.е. Хаотическим) миром – первоосновой. Земная женщина дает возможность им воплотиться и действовать в физическом мире форм. Но для того, чтобы обрести свою истинную природу, герой "должен совершить путешествие в подземный мир, а затем почти всегда и путешествие по воздуху, которое во многих традициях изображается как плавание" [4, 219]. Волшебный меч-Молния, который добывает сын Цовинар Санасар, тоже находится под водой, и охраняет его вишап – морской дракон. Его младший брат боится нырнуть в воды озера и поэтому не способен овладеть мечом. Согласно другому варианту, "герой Санасар пьет из… источника, который, …находится на дне моря …; там также есть церковь. Богородица говорит там с ним во сне; ясно, что подводное святилище – двойник того, которое расположено на вершине горы в Сасуне: святилища Великой Матери Божьей Маруты. Он должен проявить веру и отвагу, прыгнув в воды, после чего они либо расступаются перед ним, …либо он прыгает сквозь глубины, не причинив себе никакого вреда" [12, 156-196]. Интересно также и то, что в армянском эпосе робкий брат Санасара не видит всего этого, поскольку "и путешествие, и его конечный пункт принадлежат иному миру как с точки зрения пространства, так и с точки зрения восприятия". Еше один мотив, подтверждающий такую трактовку: в вариантах № 4 и № 5 Сасна Црер младший брат отказывается прыгать в воду, т.к. слишком привязан к этому миру, не видит, кроме

него, ничего. Он слишком мал (энергетически), чтобы уловить отблеск иномирья (родился из неполного глотка воды), в отличие от энергетически полного (избыточно полного) Санасара, которого неслучайно называют беспокойным (цур). Согласно Дж. Расселу, "армянское обозначение героев Сасунского эпоса" – "цур", т.е. "безумные, дикие" [12, 156-196]. Это совершенно дионисийская характеристика всех культурных героев, делающая их носителями жизненной энергии, без которой невозможно творение: "Начиная с Аристотеля принято считать, что ничто великое не свершается без примеси безумия… Тот, кто зачинает живое, должен погрузиться в первоначало, где обитают силы жизни. И если ему потом удастся оттуда выбраться, в его глазах будет заметен блеск безумия... Понятно, что …[речь] здесь не о… медицинском диагнозе того, что греки называли "мания", …но о попытке …объяснить состояние наивысшего подъема жизненных сил, когда сознательное и бессознательное, точно прорвавшись, переходит одно в другое. В таком состоянии люди познают Диониса…" [8, 95]. Неслучайно озеро Ван, к которому привязаны все события Сасна Црер, означает буквально "с широкими границами", т.е. "безграничное"" [12, 156-196]. Но именно там, в безграничном Хаосе – источник и причины Бытия. Т.о. хачкар является микро-проекцией Мировой оси на земной уровень, где он играет роль космической печати, скрепляющей и охраняющей мир. Согласно апокрифу, ап. Андрей перед мученичеством своим обратился к кресту: "Привет тебе, крест; …Я знаю тайну воздвижения твоего! Ты укреплен в мире для укрепления стоящих, ты простираешься до неба и вещаешь о Высшем Слове. Ты распространяешься вправо и влево и изгоняешь темные силы и собираешь рассеянное. В земле укреплен ты и соединяешь земное с небесным..., в земле посаженный и приносящий плоды в небесах!" [15, 100].

Нередко хачкары в виде стелы ставили на перекрестках дорог. Однако, это не были, как часто полагают, указатели, но, прежде всего, межевые знаки, отмечающие границу миров, и поэтому главной их функцией здесь была оберегательная. Именно на перекрестках дорог приносились жертвы хтоническим богам. "Общеизвестна ключевая роль перекрёстка (ср. ключ в виде креста) как выбора между жизнью и смертью в сказках, героическом эпосе, заговорах… (перекрёсток – переход из одного царства в другое, и Добро и Зло пытаются контролировать его): здесь почитают Иисуса Христа, Гермеса, Меркурия, Диану-Тривию, но здесь же – место свидания ведьм и демонов и последний приют самоубийц, лишаемых креста)" [6, 118-119].

Интересно, что в дохристианский период в горах Армении, у истоков рек, у границ поселений, у дорог ставили каменные стелы – "вишапы", которые считают предшественниками хачкаров. Они были покрыты резьбой с изображением птиц, шкур и голов баранов, клинописью. Мотив рыбы или дракона имеет особое сакральное значение как в христианстве, так и в дохристианских и нехристианских традициях. Согласно преданиям большинства народов мира, обязательным обитателем подземного царства (у корней Мирового Древа) является дракон (или змей): в скандинавской мифологии это Нидхегг, грызущий один из корней Иггдрассиля и вечно враждующий с орлом, сидящим на вершине Ясеня; это мировой змей Ермунганд, ирландский дракон Дахака, славянский Ящер (Велес). Змей или дракон, пожирающий Солнце, ждущий момента уничтожить мир, приносящий разрушения. Но это лишь один из аспектов его проявления: того же Змея мы видим на магическом жезле Меркурия, в образах богов-Трикстеров – "тех, кто вечно хочет зла и вечно совершает благо" [11, 30]. И, вероятно, неслучайно две обращенных головами друг к другу змеи мы видим на старейшем жезле армянских иерархов – посохе вардапета. Дракон или змей является силой, охраняющей или держащей мир (Космос), он отделяет Космос от Хаоса, и он же является силой, которая уничтожит проявленный мир в конце времен. И армянский вишап – это не просто дракон, а морской дракон, в котором тоже соединяются признаки всех трех уровней Бытия – подземного/или водного, земного и небесного (рыбы, змеи и птицы). Вместе с тем, это – образ, манифестирующий через символы трехчастную модель мира, в котором каждая из трех частей в различных пропорциях содержит элементы двух других.

Часто на хачкарах изображены разные птицы, обычно размещенные симметрично по сторонам основного креста. Бытует мнение, что изображения птиц, – это "символ святого духа, символ бессмертия, что соответствовало значению хачкаров как памятников мемориальных, памятников поминальных". Однако, символика птиц намного древнее и имеет несколько пластов: 1. птицы являются символом Неба, Верхнего или Божественного мира, которое хачкар как мировое дерево или мировая ось соединяет с двумя другими; 2. в неолитической традиции птица представляла Великую Богиню, а в эпоху бронзы она олицетворяла солнце [13, 99-106]. Орел – помимо того, что это царская птица, является символом солнца. В армянском же языке слова "солнце" и "орёл" являются родственными, а слова с корнем, близким к слову "коготь", выражают эманацию, лучистость. Свастика же по-армянски буквально означает "когтистый крест" [2, 169].

Распространенным декоративным мотивом на хачкарах являются звезды и ромбы. А. Якобсон полагал, что этот "специфически архитектурный мотив, происхождением своим обязанный инкрустации

фасадов армянских зданий… фигурами цветного камня" [19, 54]. Однако, учитывая древнейшую сакральную символику октограммы, вряд ли целесообразно связывать ее появление в оформлении хачкаров только с влиянием архитектурного декора. В древности восьмилучевая звезда – октограмма (т. е. сочетание прямого и косого крестов) была символом соединения мужского и женского начал, создающих жизнь. Вписанная в окружность, она олицетворяет порядок, созидание. М. Гимбутас, сопоставляя неолитические изображения Юго-Восточной Европы, пришла к выводу, что косой крест был символом Великой Богини [5, 346]. Лишь позже его стали считать символом солнца. Другим распространенным символам на хачкарах были разнообразные розетты. Вопреки распространенному мнению, что розетта – это, в основном, солярный символ, изначально она являлась символом Великой Богини, затем различные ее модификации стали символом Бога неба и лишь позже, не ранее эпохи бронзы, розетта приобрела солярное значение [6, 23-25]. Чаще всего встречаются на хачкарах, как, впрочем, и в армянских домах, вихревые розетты: вращательное движение в традиционной орнаментике трактовалось как возобновление Творения в миниатюре [2, 139].

Наиболее распространенной формой хачкаров является прямоугольная стела на постаменте. Хотя у А. Якобсона встречается описание нескольких хачкаров, вероятно, IX в. редкой круглой формы. Ученый справедливо замечает: "вряд ли можно сомневаться, что форма эта … несомненно… была осмыслена и глубоко символична, как и все, что было связано с культом. …В X в. встречаются хачкары овальной формы…" [19, 16]. Генетически овал или эллипс как в геометрическом, и в символическом смысле восходят к кругу (шару), но выражают они разные феномены: круг олицетворяет полноту и совершенство Высшего Принципа (Высшего Непроявленного), тогда как овал означает проявленный мир или переход из бесконечности в Космос.

Возникает закономерный вопрос, когда и кем была сформирована традиция создания хачкаров? Не вызывает сомнений, что сакральная символика хачкаров не была случайным явлением и просто творчеством талантливых народных мастеров. Вероятно, традиция создания хачкаров формировалась в ремесленных союзах, которые в то время не имели ничего общего с современными рабочими организациями, поскольку были, прежде всего, сакральными объединениями. Так, Р. Генон полагал, что в западной цивилизации на истинную связь с Традицией могут претендовать только "компаньонаж и масонство, т.е. инициатические формы, основанные…, преимущественно, на занятиях ремеслом, и, следовательно, особыми методами, символическими и ритуальными, непосредственно связанными с этим ремеслом" [3, 226, 365]. Иначе говоря, в древних ремесленных организациях (союзах) ремесло человека было его дорогой к Богу, ремесло, как и принадлежность к какой-то касте, являлись не сословной закрепленностью, а "выражением индивидуальной природы человека со всем набором предрасположенностей, слитых с этой природой и предназначающих каждого к выполнению определенных обязанностей (профессия)" [3, 82]. Это идею прекрасно выразил Г. Майринк: "Сейчас твои руки должны научиться тому, что позднее предстоит совершить твоему Духу, – сказал он. – Как бы незначительна ни была профессия, она станет самой благородной, если твой Дух сумеет овладеть ею. Работа, не направленная на покорение души, не достойна того, чтобы тело принимало в ней участие" [10]. Поэтому, вполне закономерным будет предположение, что сложнейшее высокое искусство создания хачкаров целенаправленно формировалось и передавалось мастерами, знавшими Традицию, желавшими сохранить и донести ее до следующих поколений. Происходило это, прежде всего, в профессиональных (ремесленных) союзах, истинной задачей которых было отнюдь не развитие "производительных сил".

Таким образом, научная новизна исследования заключается в четком обосновании и наглядной демонстрации тезиса о связующей и аккумулирующей функции хачкаров, являющихся важнейшим звеном сохранения и передачи священной Традиции.

Выводы. Сжатый анализ сакральной символики хачкаров позволяет сделать вывод, что хачкары являлись тщательно продуманной наглядной манифестацией основных законов мироздания, сакральным воплощением идеи бессмертия через прохождение нижнего мира (смерть) и второго рождения в "жизнь вечную". Их задачей было через символику направлять к сверхъестественному, Высшему, поскольку природа символов такова, что они воздействуют на людей, даже не имеющих представления об их истинном сакральном содержании.

Литература

1. Аверинцев С.С. София-Логос / С.С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 461 с.
2. Багдасаров Р. Свастика: священный символ. Этнорелигиоведческие очерки (исправлено) / Р. Багдасаров. – М.: Белые альвы, 2001. – 432 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bagdasarovr.narod.ru/swastika.htm.

3. Генон Р. Кризис современного мира / Р. Генон. – М.: Эксмо, 2008. – 784 с.
4. Генон Р. Символы священной науки / Р. Генон. – М.: Беловодье, 2004.– 480 с.
5. Гитмбутас М. Цивилизация Великой Богини: мир Древней Европы / М. Гитмбутас. – М.: Росспэн, 2006. – 572 с.
6. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.
7. Голубцов А.П. Из истории изображений креста / А.П. Голубцов. Из чтений по церковной археологии и литургике. – СПб., 1917. – С.212-249.
8. Кериньи К. Дионис: прообраз жизни неиссякаемой / К. Кериньи. – М.: Ладомир, 2007. – 416 с.
9. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 962 с.
10. Майринк Г. Белый доминиканец / Г. Майринк / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/mairink_gustav/-mairink_gustav_belyi_dominikanec.
11. латов А. Магические искусства Древней Европы / А. Платов. – М.: София ИД "Гелиос", 2002. – 480 с.
12. Рассел Дж. Святилище под волнами. Зороастрийский субстрат армянской культуры / Дж. Рассел / ж. "Россия XXI", № 4. – М., 2007. – С. 156-196.
13. Рыжакова С. И. Язык орнамента в латышской культуре / С. И. Рыжакова. – М.: Индрик, 2002. – 428 с.
14. Файзи М.Х. Армяне в легендах Крыма / М.Х. Файзи. – Симферополь: Аменна, 2002. – 45 с.
15. Шмаков В. Священная книга Тота. Великие Арканы Таро / В. Шмаков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.koob.ru/shmakov/tarot_symbols
16. Элиаде М. История религий / М. Элиаде. Т.1. – М.: Критерион, 2002. – 464 с.
17. Элиаде М. Йога: бессмертие и свобода/М. Элиаде. –СПб.: Лань, 1999. – 560 с.
18. Энциклопедия архимандрита Никифора / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: //http://jesuschrist.ru/lexicon/NikiforEncyc/%C3%CE%D4%C5%D0
19. Якобсон А. Л. Армянские хачкары / А. Л. Якобсон. – Ереван: Айастан, 1986. – 128с.

References

1. Averintsev S.S. (2001). Sofia-Logos. Kyiv: Duh I litera, 461 p, [in Russian].
2. Bagdasarov R. (2001). Swastika: a sacred symbol. Ethno-religious studies sketches (corrected). Moscow: Belyye alvy, 432 p. Retrieved from http://bagdasarovr.narod.ru/swastika.htm> [in Russian].
3. Genon R. (2008). Crisis of the modern world. Moscow: Eksmo, 784 p. [in Russian].
4. Genon R. (2004). Symbols of a sacred science. Moscow: Belovodje, 480 p. [in Russian].
5. Gitmbutas M. (2006). Civilisation of the Great Goddess: the world of Ancient Europe. Moscow: Rosspen, 572 p, [in Russian].
6. Golan A. (1993). Myth and symbol. Moscow: Russlit, 375 p. [in Russian].
7. Golubtsov A.P. (1917). From history of images of a cross. St. Petersburg. pp 212-249 [in Russian].
8. Kerini K. (2007). Dionis: a prototype of a life inexhaustible. Moscow: Ladomir, 416 p. [in Russian].
9. Losev A.F. (1993). Sketches of antique symbolism and mythology. Moscow: Mysl. 962 p. [in Russian].
10. Majrink G. The white Dominican. Retrieved from <http://lib.aldebaran.ru/author/mairink_gustav/ mairink_gustav_belyi_dominikanec [in Russian].
11. Platov A. (2002). Magic arts of Ancient Europe. Moscow: Sofia ID "Gelios", 480 p. [in Russian].
12. Russell Dzh. (2007). Sanctuary under waves. A Zoroastrian substratum of the Armenian culture. Rossia XXI, 4, 156-196 [in Russian].
13. Ryzhakova S.I. (2002). Ornament language in the Latvian culture. Moscow: Indrik, 428 p. [in Russian].
14. Fajzi M. H. (2002). Armenians in legends of Crimea. Simferopol: Аменna, 45 p. [in Russian].
15. Shmakov V. (1996). Sacred book of Thoth. The Great Lassos of Tarot. Kyiv: Sofia [in Russian]. Retrieved from http://www.koob.ru/shmakov/tarot_symbols
16. Eliade M. (2002). History of religions (Vol.1). Moscow: Kriterion, 464 p. [in Russian].
17. Eliade M. (1999). Yoga: immortality and freedom. St. Petersburg: Lan, 560 p. [in Russian].
18. The encyclopaedia of archimandrite Nikifora. Retrieved from http://jesuschrist.ru/lexicon/NikiforEncyc / % C3%CE%D4%C5%D0 [in Russian].
19. Yakobson A.L. (1986). Armenian khachkars. Yerevan: Ayastan, 128 p. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 05.01.2016 р.

УДК 347.611+008(477)

Жовнерчук Сергій Адольфович,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
Заслужений діяч мистецтв України
zirkokrok@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ СІМЕЙНОЇ МОРАЛІ У ПРАВОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Метою статті є аналіз становлення сімейної моралі в її органічному зв'язку з феноменом правової культури України у хронологічних рамках від доби домінування звичаєвого права до системи сучасного сімейного. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного та історико-хронологічного методів у виявлення історичної закономірності динаміки правової культури України; компаративний метод застосований для виявлення та порівняння сутнісних характеристик сімейної моралі в контексті інституту сімейного права в різні історичні періоди. **Наукова новизна** полягає в комплексному аналізі теоретичних трактувань та історичних явищ поняття сімейної моралі в нерозривній єдності процесу еволюційного становлення правової культури, що позначено зростаючим закономірним інтересом до проблеми сімейної моралі у правовій культурі України. **Висновками** роботи є твердження, що у нормах традиційної моральної і правової культури відображаються суспільні потреби і цінності не лише в рамках конкретних партикулярних ситуацій, а й у загальному контексті народного культурно-історичного досвіду. Народна мораль послідовно зорієнтовує на сумлінне ставлення до сімейно-шлюбних прав і обов'язків та піклування про розбудову цієї сфери громадського побуту на засадах взаємної любові, поваги, дружби та взаємодопомоги.

Ключові слова: культура, звичаєве право, правова культура, сім'я, сімейна мораль, моральні цінності, родинні обов'язки.

Жовнерчук Сергей Адольфович, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, Заслуженный деятель искусств Украины

Становление семейной морали в правовой культуре Украины

Целью статьи является анализ становления семейной морали в ее органической связи с феноменом правовой культуры Украины в хронологических рамках от времени доминирования обычаевого права к системе современного семейного права. **Методология** исследования заключается в применении аналитического и историко-хронологического методов обнаружения исторической закономерности динамики правовой культуры Украины; компаративный метод применен для выявления и сравнения сущностных характеристик семейной морали в контексте института семейного права в различные исторические периоды. **Научная новизна** заключается в комплексном анализе теоретических трактовок и исторических явлений понятия семейной морали в неразрывном единстве процесса эволюционного становления правовой культуры, что обозначено растущим интересом к проблеме семейной морали в правовой культуре Украины. **Выводами** работы является утверждение, что в нормах традиционной нравственной и правовой культуры отражаются общественные потребности и ценности не только в рамках конкретных партикулярных ситуаций, но и в общем контексте народного культурно-исторического опыта. Народная мораль последовательно ориентирует на добросовестное отношение к семейно-брачным правам и обязанностям и заботе о развитии этой сферы общественного быта на основе взаимной любви, уважения, дружбы и взаимопомощи.

Ключевые слова: культура, обычаевое право, правовая культура, семья, семейная мораль, нравственные ценности, семейные обязанности.

Zhovnerchuk Sergij, Associate professor of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Honored worker of art of Ukraine cell phone

Development of family morality in the legal culture of Ukraine

The purpose of the research is to study the development of family morality in its organic connection with the phenomenon of legal culture in Ukraine from the time of dominance of folklaw to modern family law. **The research methodology** is the use of analytical and historical-chronological methods for revealing the historical regularities of the dynamics of legal culture in Ukraine. The comparative method is applied for the detection and comparison of family morality in the context of the essential characteristics of the family law institute in different historical periods. **Scientific novelty** lies in the complex analysis of theoretical interpretations of historical developments of the concept of family morals as an indissoluble unity of the evolutionary process of formation of legal culture, as indicated by the growing interest in family morality problem in the legal culture of Ukraine. **Conclusion of the work.** The study confirms that social needs and values are reflected in the rules of traditional moral and legal culture not only in the framework of specific particularistic situations, but also in the general context of the national cultural and historical experience. People's morality consistently focuses on conscientious attitude to family and marital rights and duties, as well as on care about the development of this sphere of public life on the basis of mutual love, respect, friendship and mutual assistance.

Keywords: culture, folklaw, legal culture, family, family morality, moral values, family responsibilities.

© Жовнерчук С.А., 2016

Історія правової регуляції родинного життя у загальнолюдському масштабі сягає первіснообщинного суспільства, примітивні групи якого спиралися у своїй діяльності на певні вимоги і заборони, які розвинулися з найдавнішої синкретичної свідомості. Кооперативна боротьба за існування сприяла забезпеченню переваги людини над іншими живими істотами. Здружування ж людей у громади, як зазначає І. Франко, сприяло об'єднанню людей й розвиткові чисельних духовних здібностей. "Внутрі поєдничих громад, цілих племен, – зазначає мислитель, – вироблюються спільні вірування та погляди, однакі обряди, привітання, відзнаки почесті й шаноби… Починаються перші зав'язки держав, зв'язуючих ще тісніше громади і племена докупи" [10, 107].

Обряди й звичаї, сприятливі для об'єднання первісних людей, набули потужного розвитку, охоплюючи усі сфери й осередки тогочасного соціального життя, включаючи сім'ю. Ф. Енгельс у праці "Походження сім'ї, приватної власності і держави" розвинув запропоновану Л. Морганом періодизацію первісної історії й сім'ї як основного осередку докласового суспільства. У процесі ж еволюції полігамних форм сім'ї до моногамії як явища культури вона фіксувалася вже не лише у моральних, але і у правових нормах. Феномен індивідуальної любові як явища духовного життя, беручи початок від примітивного статевого потягу й еросу прадавніх [11, 79] об'єктивувався у сучасній моногамній сім'ї.

Проблема співвідношення права та звичаю перебувала, з-поміж іншого, у полі дослідження видатного українського історика М. Грушевського. Зародження архетипів звичаєвого права у рамках первісного суспільства вчений пов'язує з тогочасними уявленнями про бажане і неприпустиме (табу). Характеризуючи культурно-історичну спадкоємність звичаю і права у подальшій історії людства, дослідник зазначає, що до появи кодифікованих нормативних актів звичаєве право регулювало членів суспільства докладніше й категоричніше, аніж закон, який міг лише силою примусу вплинути на людину, звичай же ґрунтувався на почутті морального обов'язку.

Ґрунтовні дослідження аспекту родинно-побутових та шлюбно-сімейних відносин залишили по собі визначні українські історики та літератори Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, П. Куліш, М. Максимович, І. Франко, Т. Шевченко та ін.

Сучасні етнографи й культурологи М. Бердута, М. Гримич, О. Пенькова, В. Соколова, Л. Сорочук, І. Щербіна й деякі ін., досліджуючи специфіку шлюбно-сімейних стосунків українців в органічному зв'язку з традиційною правовою культурою нашого народу, обстоюють положення про морально-правову регуляцію цієї сфери суспільних відносин значною мірою із залученням потенціалу родинно-побутових звичаїв, свят і обрядів – духовно-практичного фактору забезпечення життєдіяльності сім'ї.

Аналізуючи звичаєве право українців у XIX – початку XX ст., М. Гримич відзначає, що народне звичаєве право й так зване культурне право є у багатьох аспектах є якісно відмінними, й відтак будь-яка спроба систематизувати народне право за нормами юридичної теорії приречена на неуспіх [4, 10].

Проте потребує поглибленого дослідження й функціонування сімейної моралі і етики саме у взаємозв'язку з історичною динамікою правової культури України. Висвітлення сутності моральних традицій у сімейному бутті українського народу актуалізує його моральний досвід, сприяє формуванню історичного зв'язку з ним громадян незалежної України. Цим і визначається актуальність зазначеної теми статті, метою якої є висвітлення становлення сімейної моралі у правовій культурі України.

У діючому Сімейному кодексі нашої держави підкреслюється, що регулювання родинних відносин здійснюється з метою: зміцнення сім'ї як соціального інституту і союзу конкретних осіб, утвердження почуття взаємної відповідальності та обов'язку, сприяння побудові сімейних відносин на паритетних засадах, на почуттях взаємної любові та поваги, взаємодопомоги і підтримки, забезпечення дітей сімейним вихованням, повноцінним духовним та фізичним розвитком [8].

Родинні моральні цінності підтримуються ідентифікацією конкретної людини з рідним їй сімейним середовищем й реалізуються через виконання сімейних обов'язків, дотримання загальноприйнятих норм і правил родинного співбуття. Формування національних цінностей народу відбувається на ґрунті особливостей його національної культури, специфіки національної психології, ментальності, які об'єктивуються у звичаях і традиціях, віруваннях і обрядах, усіх галузях культури.

Сім'я представляє собою найпотужніший консолідуючий фактор у цільності етнонаціональної спільноти. Заснований на шлюбі або кровно-родинних стосунках союз – це велика сила завдяки своїй об'єднаній енергії людей, пов'язаних спільністю господарсько-побутових цілей та взаємною відповідальністю. Словникові видання розглядають сім'ю як первинну інституціоналізовану форму спільної життєдіяльності людей [3, 914], яка від первісної доби ґрунтується на потребі забезпечення особистого щастя і добробуту людини, виконуючи природно необхідну роль у відтворенні життя, соціалізації індивіду, його органічного зв'язку з суспільством. Сім'єю називають також групу людей або людських спільнот, об'єднаних дружніми відносинами, спільною діяльністю, подібними інтересами або ідеями тощо [2, 1324].

Слово "сім'я" у східних та південних слов'ян є похідним від іменника *сьмь,* "робітник, слуга, домочадець" та від іще давнішого праслов'янського semь "слуга". Аналогом останнього є: у литовській мові (stimyna – челядь), латині (saime – челядь) й давньоверхньонімецькій (heime – дім,

родина) [5]. Під членами сім'ї у первісному тлумаченні виступають робітники, слуги і домочадці, тобто особи, об'єднані певними соціально-економічними відносинами.

Сім'я у мініатюрі відображає усю сукупність людських відносин як матеріального, так і духовного характеру. Характер матеріальних відносин обумовлюють соціально-біологічні (сексуально-емоційні та дітородні), економічні та господарсько-побутові потреби людей; розвиткові духовних відносин сприяють морально-естетичні, психологічні, релігійні й інші потреби особи. Статус родинних зв'язків детермінує рольові відносини в сім'ї: чоловіка та дружини, батька та матері, дітей та усіх інших членів родини, до якої належать також брати і сестри, дідусь і бабуся з онуками, а також свекор і свекруха, тесть і теща з невістками та зятями, тітка та дядько й племінники тощо [3].

Сім'я з дитинства формувала у людини соціально-психологічне відчуття "ми", духовну близькість та взаємну турботу, виховувала органічну потребу у сім'ї як душевного затишку, добрих слів і приємних дотиків, обов'язкового засобу зняття психологічної напруги. В такій сім'ї діти швидко прилучаються до моральної поведінки, родинних та етнонаціональних цінностей. Зазначене успішно сприяє з молодого віку життєвому кожним членом сім'ї вибору морально-етичних й естетичних цінностей. Сімейне середовище стає своєрідним "психологічним притулком", що винятково важливо у захисті проти стресів та нервової напруги людини [3, 915].

На моральні канони в українській сім'ї ще з часів Київської Русі вагомо вплинули вимоги звичаєвого права, яке являло собою систему об'єктивно вмотивованих і прийнятих українцями неписаних норм та правил поведінки і взаємовідносин людей у різних сферах їхнього життя. Звичаєве право усі моральні імперативи черпало з багатого народного досвіду юридичних та моральних звичаїв, шанобливого сприймання життєвих настанов та повчань своїх предків. У приписуваній Несторові-літописцю (XI – початку XII ст.) "Повісті временних літ" повідомляється: "[Усі племена мали … свої обичаї і закон предків своїх, і заповіти, кожне – свій норов. Так, поляни мали звичай своїх предків, тихий і лагідний, і поштивість до невісток своїх, і до сестер, і до матерів своїх, а невістки до свекрів своїх і до діверів велику пошану мали. І весільний звичай мали вони: не ходив жених по молоду, а приводили [її] ввечері, а на завтра приносили [для її родини те], що за неї дадуть… Сей же обичай держали … й інші погани, не відаючи закону Божого, бо творили вони самі собі закон" [7, 38-39].

Порушення подружньої вірності за давньоруським правом, вважалося тяжким кримінальним злочином й каралося смертю. Сирійський мандрівник П. Алеппський, знайомлячи читача із звичаями козаків, писав, що в їхній землі, "коли зловлять чоловіка або жінку на перелюбстві, як зграя, збираються на них, роздягають і розстрілюють. Такий у них закон, й нікому не може бути ласки" [9, 87]. Одначе суд надавав право останнього слова за скривдженим з подружжя, котрий міг й пробачити зраду невірній дружині; тоді судове рішення ставало умовним. Причому судді керувалися нормами звичаєвого права, за яким найголовнішою підставою умовою розлучення вважалася наявність згоди самого подружжя [6, 92].

Шлюбна мораль, упорядковуючи найінтимнішу сферу людської життєдіяльності, є важливим показником рівня цивілізованості суспільства й ступеня цінності для нього індивідуальної свободи та відповідальності людини. Не випадково у примітивних суспільствах регуляція шлюбних стосунків була занадто категоричною, виходячи за рамки функціонування традиційної моралі й трансформуючись у категоричність звичаю.

На грані межування моралі і звичаю актуалізується значення феномену патріархальної громадської думки з її суворими оцінками мотивів, спонук та намірів у людських вчинках. Тому усвідомлення індивідом ганебності скоєного залежало від домінуючих у традиційному суспільстві критеріїв належної поведінки у поєднанні з вимогами звичаєвого права – санкціонованих селянським середовищем неписаного нормування суспільної поведінки.

Зокрема, допустимим в Україні XVI – XVIII ст. вважалося повторне одруження або заміжжя принаймні через півроку жалоби по смерті чоловіка або дружини. Й у кодифікованому Литовському статуті 1529 р. зазначається, що жінка у випадку такого одруження раніше зазначеного терміну втрачає записане їй від чоловіка віно й повинна заплатити штраф. За Магдебурзьким правом 1497 р. кожному чоловікові вільно було одружуватись, коли захоче. І жінка, овдовівши, теж може брати новий шлюб. Цими правовими нормами, спорідненими з народним звичаєвим правом, неодноразово керувалися суди. Священики теж визнавали ці норми і не відмовляли у благословенні повторним укладанням шлюбів. Зазначене засвідчує дотримання українцями у своєму побуті багатьох стереотипів звичаєво-правових норм упорядкування сімейно-шлюбної сфери життєдіяльності тогочасного українського суспільства [6, 44-45]. Слід зазначити, що ремісничо-торгове середовище міста, його вплив на стан майнового розподілу позначилися на формулюванні положень Магдебурзького права у сфері сімейно-шлюбних стосунків, які керувалися, в основному, майновою спільністю подружжя, чого у Литовському статуті не було передбачено. У разі майнового сперечання подружжя подібні сімейні справи розглядалися світськими, а не духовними судами [1, 356-357]. На українських землях, підвладних Австро-Угорщині,

діяв цивільний кодекс цієї імперії від 1811 р. з положеннями системи конфесійного сімейного права, включаючи заборону розлучень католицьких подружніх пар.

У галузі сімейних й родинно-майнових відносин звичаєве право в Україні діяло протягом до XIX ст. За неформальним присудом сільської громади, ще у 1917-1920 рр. за звичаєвим правом на шию крадієві вішали уздечку або хомут, викрадені ними речі. Таким чином правова свідомість українців у той період все ще визначалася організуючим та вирішальним впливом численних моральних норм звичаєвого права. У подальшому, з утворенням централізованої держави поступово звужувалася сфера застосування звичаєвого права.

Отже, у нормах традиційної моральної і правової культури відображаються суспільні потреби і цінності не лише в рамках конкретних партикулярних ситуацій, а й у загальному контексті народного культурно-історичного досвіду. Народна мораль послідовно зорієнтовує на сумлінне ставлення до сімейно-шлюбних прав і обов'язків та піклування про розбудову цієї сфери громадського побуту на засадах взаємної любові, поваги, дружби та взаємодопомоги.

Література

1. Антонович В. Українські міста / В. Антонович // Розвідки про міста і міщанства на Україні-Руси в XVI-XVIII ст. – Львів: друкарня НТШ, 1904. – Ч.2. – Т. 24. – С.309-383.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови. / Уклад. і голов. Ред. В.Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ "Перун", 2005. – 1728 с.
3. Всемирная энциклопедия : Философия / Главн. науч. ред. и сост. А.А.Грицанов. – М. : АСТ, Мн. : Харвест, Современный литератор, 2001. – 1312 с.
4. Гримич М. В. Звичаєве цивільне право українців XIX – початку XX століття / Гримич М. В. – К. : Арістей, 2006. – 560 с.
5. Зшиток Н. Праслов'янська і давньоруська лексика в українських лемківських говорах (на матеріалі прізвищ лемків XVIII ст.) / Н. Зшиток // Проблеми слов'янознавства. – 1999. – Вип. 50. – С. 86-90.
6. Левицкий О.И. Черты семейного быта в Юго-Западной Руси в XVI-XVII вв. / О.И. Левицкий //Архив Юго-Западной России, издаваемый Комиссиею для разбора древних актов.– Ч. VIII. – Т. III: Акты о брачном праве и семейном быте в Юго-Западной Руси в XVI-XVII вв. – К., 1909. – С. 1-120.
7. Білик Б. "Повість временних літ" про культуру і звичаї східних слов'ян // Історія української культури: Зб. Матеріалів і документів / упоряд.: Б. Білик, Ю. Горбань, Я. Калакура, та ін../ За ред. С. Клапчука, В. Остапчука. – К.: Вища школа, 2000. – 607 с.
8. Січинський В. Чужинці про Україну / В. Січинський. – Львів: Слово, 1991. – 96 с.
9. Франко І. Мисли о еволюції в історії людськості / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у 50 томах. – Т. 45. – Філософські праці. – К.: Наукова думка, 1986. – С.87-135.
10. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства / Ф. Энгельс // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – Т.21. – М.: Политиздат, 1986. – С.6–212.

References

1. Antonovich, V. (1904). The Ukrainian cities. Exploration of the city and town dwellers in the Ukraine-Russia in the XVI-XVIIIth centuries (Ch.2, Vol. 24), (pp. 309-383). Lviv: drukarnya NTSH [in Ukrainian].
2. Busel, V. T. (compiler and eds.). (2005). The Great Dictionary of the Modern Ukrainian. Kyiv: Irpinj: VTF "Perun [in Ukrainian].
3. Gritsanov, A.A. (compiler and eds.). (2001).The World Encyclopedia of the Philosophy. Moskva : ACT, Minsk : Harvyest, Sovryemyennyj literator [in Russian]
4. Hrymych, M.V. (2006). The customary civil law of the Ukrainian in the XIXth – early XXth century. Kyiv: Aristey [in Ukrainian].
5. Zshytok, N. (1999). Proto-Slavic and Ancient vocabulary in the Ukrainian Lemko dialects (based on the Lemko names in the XVIIIth century. Problemy slovyanoznavstva, 50, 86-90 [in Ukrainian].
6. Levitsky, O.I. (1909). Features of the family life in the Southwest Russia in the XVI- XVIIth centuries. Archive of the Southwest Russia, published by the Commission for parsing of the ancient acts. (Ch.8, Vol. 3), (pp. 1-120). Kyiv [in Russian].
7. Bilyk, B.. Gorbanj, Yu, Kalakura, Ya. and others (Compilers). Klapchuk, S., Ostapchuk V. (Eds.). (2000). "The Tale of the Bygone Years" about the culture and customs of the Eastern Slav. History of the Ukrainian culture: Coll.of Materials and documents. – Kyiv: Vyshcha skola, 2000 [in Ukrainian].
8. Sichynskyi, V. (1991). The strangers about the Ukraine V. Lviv: Slovo [in Ukrainian].
9. Franko, I. (1986). Thinks about the evolution in the history of the humanity. Franko, Ivan, Collected works in 50 volumes. (Vol. 45), (pp. 87-135). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
10. Engels, F. (1986). The Origin of the Family, Private Property and the State. Marx K. and Engels F., Works (Vols. 21), (pp. 6-212). Moskva: Politizdat [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.01.2016 р.

УДК 316.728 +304.44

Денисюк Жанна Захарівна,
кандидат культурології,
начальник відділу наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЯ ЯК ТРЕНД ПОВСЯКДЕННИХ СОЦІАЛЬНИХ ПРАКТИК

Мета роботи – дослідження інтернет-комунікації як одного з поширених і магістральних напрямів повсякденних соціальних практик індивідів. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-семантичного та аналітичного методів у аналізі інтернет-комунікації як виду сучасних соціальних практик, зумовлених розвитком інформаційних технологій та засобів комунікації і зв'язку. Робота ґрунтується на теоретичних засадах вивчення соціальних практик та структур повсякденності. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні інтернет-комунікації як ключової соціальної практики повсякденної діяльності в інформаційному суспільстві. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що комунікативні практики є видом соціальних практик, узвичаєними соціальними діями, заснованими на колективному досвіді, спрямованими на підтримку та розвиток комунікацій. У сучасному суспільстві інтернет стає однією з основних технологій, тому комунікативні практики в кіберпросторі дедалі більше доповнюють реальність, дозволяючи людині задовольняти потреби в інформації, комунікації, власній презентації у соціальних мережах та творчій активності.

Ключові слова: комунікація, інтернет-практики, соціальні комунікації, повсякденність, віртуальність.

Денисюк Жанна Захаровна, кандидат культурологии, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Интернет-коммуникация как тренд повседневных социальных практик

Цель работы – исследование интернет-коммуникации как одного из распространенных и магистральных направлений повседневных социальных практик индивидов. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности, культурологического, структурно-семантического и аналитического методов в исследовании интернет-коммуникации как вида современных социальных практик, обусловленных развитием информационных технологий и средств коммуникации и связи. Работа основывается на теоретических основах в изучении социальных практик и структур повседневности. **Научная новизна** работы заключается в определении интернет-коммуникации как ключевой социальной практики повседневности в информационном обществе. **Выводы**. В результате исследования установлено, что коммуникативные практики являются видом социальных практик и представляют собой общепринятые социальные действия, основанные на коллективном опыте, нацеленные на поддержку и развитие коммуникаций. В современном обществе интернет становится одной из основных технологий, поэтому коммуникативные практики в киберпространстве все в большей степени дополняют реальность, позволяя человеку удовлетворять потребности в информации, коммуникации, собственной презентации в социальных сетях и творческой активности.

Ключевые слова: коммуникация, интернет-практики, социальные коммуникации, повседневность, виртуальность.

Denysyuk Zhanna, Ph.D. in Culturjlogy, Head of of the research and publishing department of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Internet communication as a trend of everyday social practices

The purpose of the work is to study online communication as one of the common and main directions of everyday social practices of individuals. **The methodology** of the study is to apply the general principle of scientific objectivity, cultural, structural-semantic and analytical methods in the study of Internet communication as a form of modern social practices caused by the development of information technologies and means of communication and connection. The work is based on the theoretical foundations of the study of the concept of social practices and structures of everyday life. **The scientific novelty** of this work is to identify the Internet communication as a key social practice of everyday life in the information society. **Conclusions.** It has been established that communication practices are a kind of social practices and represent a common social action, based on the collective experience and targeted at supporting and development of communication. In modern society, the Internet is becoming one of the key technologies, so the communicative practices in cyberspace is increasingly complementing the reality, allowing a person to meet the needs for information, communication, self-presentation in social networks and creative activity.

Keywords: communication, internet practices, social communications, everyday life, virtuality.

© Денисюк Ж.З., 2016

Актуальність теми дослідження. За відносно незначний час свого існування інтернет-комунікація не лише завоювала світові й національні ринки та численних користувачів у всіх куточках світу, але й стала визначальним фактором, який трансформував всі принципи життєдіяльності суспільства загалом. Створення абсолютно нового комунікативного середовища на основі електронних цифрових технологій позначилося також на всій соціокультурній діяльності людини. Доступність такої комунікації для широких мас та засобів її транслювання зробили її невід'ємною частиною повсякденного життя людини та важливою сферою соціальної реальності, що виступає не лише простором, але й засобом обміну інформацією, висловленням власної позиції, думок, формуючи особливу культуру, опосередковану медіа-технологіями. Відтак набуває актуальності вивчення цього сегменту культури та продукованих нею сенсів у контексті загальнокультурних впливів та взаємозв'язків у межах комунікативних практик.

Метою статті є дослідження інтернет-комунікації як одного з поширених і головних напрямів повсякденних соціальних практик індивідів.

Виклад основного матеріалу. Поняття практики, як підкреслює А. Радкевич, є одним з центральних в гуманітарних і соціальних науках. У широкому філософському сенсі практика розуміється як діяльність людей, спрямована на освоєння та перетворення дійсності. У соціології ця категорія конкретизована в понятті "соціальної практики" (або соціальних практик), яке визначається як сукупність прийнятих в культурі способів діяльності і звичних навичок поводження з різними людьми, речами, символами, своїм тілом, мовою, часом, простором [10]. Під соціальною практикою розуміється процес спільної (колективної) діяльності індивідів, спрямований на збереження або зміну системи суспільних відносин. Соціальні практики розуміються як спосіб взаємодії індивіда з собою та навколишнім середовищем, результатом якої є конкретна щоденна звична діяльність; також сюди відноситься сукупність дій або навичок поводження з предметами та людьми, практичні знання та конкретні навички, результатом яких є вміння виконувати певні дії.

Концептуалізації поняття соціальних практик та дослідженню структур повсякденності сприяли три сучасні теорії: етнометодологія Г. Гарфінкеля, теорія структурації Е. Гідденса, структуралістський конструктивізм П. Бурдьє, в кожній з яких в центрі уваги була проблематика взаємозв'язку практик і комунікації, практик і повсякденного життя.

Так, Г. Гарфінкель, досліджуючи повсякденні дії людей та їхнє практичне мислення в процесі виконання цієї діяльності за допомогою інструменту етнометодології – тобто сукупних характерних прийомів, що застосовують вихідці конкретної культури в осмисленні власних дій у повсякденній практиці, вводить поняття фонових очікувань, які виступають фундаментальними структурами суспільного буття. Завдяки їм людина є активним суб'єктом соціальної взаємодії. Під фоновими очікуваннями розуміються особливості повсякденного життя, що становлять основу повсякденної діяльності, соціально схвалені установки індивіда щодо тих чи інших дії, а також уявлення людей про соціум. Завдяки введенню в науковий обіг цього поняття стало можливим характеризувати і розкривати механізм активності людини в ході конструювання нею соціальної реальності. Як пише Г. Гарфінкель, для членів спільноти такі знання фактів соціального життя не тільки створюють портрет реального суспільства, але й відтворюють його характеристики завдяки таким фоновим очікуванням [3, 64].

Е. Гідденс вважав, що соціальні практики є основним предметом дослідження соціальної теорії. Сфера повсякденності як первинна соціальна реальність являє собою постійно відтворювані дії, прив'язані до певної ситуації. Саме ці рутинні дії і є соціальними практиками, оскільки рутина, на думку Гідденса, забезпечує цілісність особистості в процесі її повсякденної діяльності, а також є важливою складовою інститутів суспільства, які виступають такими за умов свого безперервного відтворення. За допомогою рутинізації стає можливим пояснення типових форм взаємовідношень, які існують між базовою системою безпеки, з одного боку, та рефлексивно створюваними процесами, властивими епізодичному характеру соціальних взаємодій, з іншого [4, с.111].

Для П. Бурдьє практиками могли бути не лише доцільні та раціонально обґрунтовані дії, а й звичні рутинні маніпуляції, які не завжди піддаються раціональному поясненню. Виходячи з уявлень про повсякденні нерефлексовані практики, Бурдьє вводить поняття габітусу як системи стійких диспозицій і структур, що породжують нескінченне число практик і уявлень [1, 102]. Опора на габітус дає можливість практикам, з одного боку, бути детермінованими соціальним середовищем, а з іншого – самим детермінувати зміни цього середовища. Габітус є те, що дозволяє виробляти нескінченно велике число практик, до того ж відносно непередбачуваних (як і відповідні ситуації) і, разом з тим, обмежених у своїй різноманітності.Отже, будучи продуктом об'єктивних закономірностей, габітус прагне породжувати "розумні" способи поведінки, допустимі в рамках певних закономірностей, які, до того ж, мають всі можливості бути позитивно санкціонованими в силу своєї об'єктивної пристосованості до логіки, характерної для конкретного поля [1, 108].

Окрім згаданих вчених, поняття соціальної практики вивчали А. Реквіц, Дж. Остін, Н. Еліас, Дж. Сьорль, І. Гофман, Х. Дрейфус, Л. Вітгенштейн, М. де Серто, М. Фуко, І. Гоффман, А. Шюц. Серед вітчизняних дослідників даної проблематики – Л. Бевзенко, Є. Борисов, С. Коноплицький, Т. Ларіна, В. Посохова, Є. Прохоренко, Т. Титаренко, В. Фатурова; ближнього зарубіжжя – В. Волков, С. Бондаренко, А. Глухих, Р. Клусзинськи, К. Кнорр-Цетина, С. Кончаковський, В. Поправко, А. Радкевич, А. Скуратов, А. Стриженко, А. Царьова.

Соціальні практики розкривають основні способи діяльності, пізнання, спілкування, можливі в даній культурі і в даний момент часу. В основі соціальних практик лежить типове сприйняття і ототожнення навколишнього світу.

Комунікативні практики можуть розглядатися як вид соціальних практик, пов'язаних з отриманням і передачею інформації та відтворенням комунікації. Під культурними практиками повсякденності Л. Ядришнікова розуміє неспеціалізовану діяльність, що має духовно-практичний характер, але яка перебуває в процесі становлення, а повсякденність трактується дослідницею як такий рівень соціальності і культури, який згідно своїх характеристик може бути кваліфікований як "низова" культура [14, 9-10].

В інформаційному суспільстві однією із основних стає практична діяльність, пов'язана з виробництвом і обміном інформацією, яка реалізується за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Численні засоби комунікації, цифрові гаджети стають невід'ємною частиною повсякденного життя людини, змінюючи його щоденний темпоритм і якість. З появою інтернету значна частка повсякденних комунікативних практик перейшла у віртуальну площину, таким чином генеруючи не лише нові форми міжособистісної комунікації, але й практики інформаційного споживання, пізнавальні, освітні, розважальні. Такі практики різняться за змістом і функціональною спрямованістю, проте будь-яка діяльність, що реалізується за допомогою інтернету, за своєю сутністю є інформаційно-комунікаційною діяльністю. Комунікація, як і світ людської культури, нерозривно пов'язана зі сферою знаків і символів як явищ об'єктивного, "речового" світу, яким притаманні значення, сенси, цінність. В процесі комунікації фактично й відбувається символічний обмін сенсами.

Специфіка інтернет-комунікації, на думку Ю. Щуріної, визначається глобальністю масштабів і можливістю практично миттєвого вільного поширення будь-якої інформації. Дослідниця також підкреслює її ігровий характер, карнавальність, маскарадність інтернет-дискурсу, що обумовлено анонімністю спілкування і відсутністю обмежень [13, 39]. В просторі інтернету відбувається також глобальний обмін всіма можливими знаками і символами, апелюючи до контекстів та створюючи нові, де існуючі символи стають засобами нового культуротворення.

Інформаційний простір, створюваний за допомогою інтернету, є "синкретичною формою єдиного кіберпростору, цінність якого визначається його комунікативними функціями" [2, 59], де однією з визначальних є інтерактивність як можливість взаємодії та репрезентації. Саме ця властивість формує віртуальну реальність, яка породжує власні смисли й культуру, активно впливає на об'єкти і явища реального життя, а також формує думки, судження і враження, органічним чином вплітаючись в повсякденне життя.

Одним з найпоширеніших засобів інтернет-комунікації та сучасної соціокультурної й інформаційно-комунікативної реальності О. Гримов називає соціальні мережі, "технологічна природа яких і багате соціокультурне наповнення під особливим кутом ставлять питання вивчення опосередкованих процесів трансформації соціокультурної реальності, відносин і практик, суб'єктом яких виступає особистість" [5, 3-4]. Соціальні мережі задовольняють потреби людини не лише в комунікації, обміні інформацією, а й розширюють свої функції, надаючи адаптивні життєві стратегії, можливості особистісного самоконструювання, своєрідної "гри в множинні ідентичності", та й, власне, можливості багатогранної презентації власного "Я" у віртуальному просторі. Як пише В. Соковніна, "Instagram, LiveJournal, соціальні мережі – це величезні майданчики, де кожен може придумати іншого, альтернативного себе" [11, 39]. Мережеві інтернет-спільноти можна розглядати як особливий вид соціального об'єднання користувачів, які ґрунтуються на основі спільного комунікативного інтересу у віртуальному просторі та за умов тривалої емоційної підтримки процесу комунікації. Характерними особливостями інтернет-комунікації є підвищена вербальна активність, специфічна мова спілкування, емоційність.

Фактично сучасна людина постійно перебуває у двох вимірах – природної реальності оточуючого матеріального світу та віртуальному – сформованому технічними засобами цифрової комунікації. Таке поєднання об'єктивно здатне впливати не лише на мислення, але й на повсякденні соціальні практики людини, визначаючи її пріоритети. Організація віртуального простору, здійснювана за певними принципами й

правилами, породжує світ окремої культури. Концептуалізуючи кіберпростір, С. Коноплицький характеризує його як "смисловий варіант віртуальної реальності, де домінуюче положення займають логіко-мовні апперцептивні структури інформації" [7, 10]. За визначенням Є. Прохоренка, така утворювана віртуальністю, кіберпростором культура, "будучи самостійним соціальним утворенням, інституціонально оформленим і самовідтворюючим цінності і повсякденні ідеології, вступає в конкуренцію з інститутами суспільства у процесах соціалізації й інтеграції" [9, 17]. На сьогоднішній день інтернет-спільноти до певної міри можуть відсувати на другий план класичні інститути соціалізації (сім'ю, школу, реальних друзів) і перенаправляти соціальну активність з реального світу у віртуальний.

Подібна думка висловлюється й Н. Малєєвою, яка зазначає, що можливості віртуальної комунікації є практично безмежними, оскільки кіберпростір є продовженням реального життя, доповненого новими функціями, додатковими сервісами, доступними, швидкими, простими та зручними у використанні [8, 132].

Здійснення комунікативних практик стає можливим за допомогою певного технологічного й технічного субстрату у віртуальному просторі, організованому як аналог реального світу. Сучасні технології, які, на думку Н. Зражевської, є на сьогоднішній день ключовими як у соціальних, так і в культурних вимірах, завдяки віртуалізації, ігрофікації, неієрархічності, бліцкомунікації, персоналізації зумовлюють процес сучасних культурних змін, впливаючи не лише на традиційні засоби передавання інформації, а й на весь спектр соціальних комунікацій, змінюючи їх форму і зміст, а також впливаючи на повсякденне життя [6, 74].

Оскільки інтернет-простір постає як середовище мозаїчної, фрагментарної культури, де акценти ставляться на інтертекстуальність, контексти сенсів, символів і знаків, одним з важливих питань у повсякденній інтернет-комунікації є, як наголошує В. Фатурова, досвід загальної культури, знання мов та "кодів", що використовуються при спілкуванні; досвід сприйняття явищ культури та мистецтва [12, 7]. Такі загальні культурні знання необхідні для того, щоб в ході комунікації вступати у взаємодію, що дозволить учасникам комунікаційного процесу інтерпретувати (коментувати) дії один одного. Смислова множинність інтернет-текстів (творів) є прямим наслідком нового погляду на мислення сучасної людини, що опосередковане великою кількістю інформації, різними видами дискурсу, знаннями як наукового, так і популярного характеру. Відтак характеристиками інтернет-дискурсу є нелінійність, гіпертекстуальність, які задають постійно рухливі і мінливі дії користувачів (пост / репост, твіт / ретвіт, цитування, коментарі розгортання гілок дискусії, написання коментарів до дискусії), породжуючи гібридні інтернет-жанри.

Характеризуючи інтернет-комунікацію як вид щоденної соціальної практики, варто зазначити, що здійснення її опосередковується як пасивними, так і активними діями індивідів, де в першому випадку мається на увазі сприйняття та користування інформацією, в другому – активна участь в комунікаційному процесі, створення та розповсюдження інформації. Соціальні мережі надають змогу розміщення відеороликів, комп'ютерних ігор, здійснювати організацію зустрічей, створювати групи за інтересами та багато іншого. Окремо виділяються об’єднання за професійними інтересами, які позбавлені розважальної складової, й більшою мірою направлені на вирішення конкретних цілей та інтересів. Активно-творча комунікативна діяльність може бути як нейтрального характеру, так і розважально-ігровою (перегляд аудіовізуальних творів, та конкретно-цілеспрямованою (розміщення постів, ведення блогів та мікроблогів (Twitter) "вкид" певної інформації, що може мати на меті як позитивні, так і негативні наслідки, тролінг). Анонімність спілкування вносить свої корективи в процес комунікації, забезпечуючи свободу вираження власної позиції індивіда в будь-якій формі, уникаючи конкретних соціальних ролей та стереотипів.

Разом з тим, це свідчить про значну частку присутності інтернет-практик в житті сучасної людини, для якої технології є звичними, і які нею розглядаються як необхідний атрибут існування в сучасному комп'ютеризованому світі для задоволення повсякденних потреб.

Наукова новизна роботи полягає у визначенні інтернет-комунікації як ключової соціальної практики повсякденної в інформаційному суспільстві.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що комунікативні практики є видом соціальних практик і являють собою узвичаєні соціальні дії, засновані на колективному досвіді й націлені на підтримку та розвиток комунікацій. У сучасному суспільстві інтернет стає однією з основних технологій, тому комунікативні практики в кіберпросторі дедалі більше доповнюють реальність, дозволяючи людині задовольняти потреби в інформації, комунікації, власній презентації в соціальних мережах та творчій активності.

Література

1. Бурдье П. Практический смысл / П. Бурдье / пер. с фр. А. Т. Бикбова, К. Д. Вознесенской, С. Н. Зенкина, Н. А. Шматко; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко. – СПб: Алетейя, 2001. – 562 с.

2. Ворошилова Е. С. Интерактивность как выразительное средство эстетических практик в условиях киберпространства / Е. С. Ворошилова // Вестник Томского государственного университета. –2010. – № 332. – С.59–62.

3. Гарфинкель Г. Исследования по этнометодологии / Г. Гарфинкель. – СПб.: Питер, 2007. – 335 с.

4. Гидденс Э. Устроение общества: Очерк теории структурации / Э. Гидденс. – М.: Академический проект, 2005. – 528 с.

5. Гримов О. А. Социокультурные практики личности в социальных сетях: дисс. … канд. социол. наук: 22.00.06./ О. А. Гримов; Юго-Западный гос. ун-т. –Курск, 2014. –192 с.

6. Зражевська Н. І. Нові медіа і нові форми комунікації в медіакультурі / Н. І. Зражевська // Актуальні питання масової комунікації.–2013.– Вип.–14.–С.70–75.

7. Коноплицький С. М. Соціальні аспекти комунікації в мережі Інтернет: феноменологічний аналіз: автореф. дис. канд. соціол. наук: 22.00.01 / С. М. Коноплицький ; НАН України; Інститут соціології. – К., 2007. –17 с.

8. Малєєва Н. Комунікативні інтернет-практики в сучасному суспільстві / Н. Малєєва // Навчання і виховання обдарованої дитини.–2015.–Вип.1. –С.128–135.

9. Прохоренко Є. Я. Феномен кіберкультури в інформаційно-технологічному відтворенні соціуму: автореф. дис... канд. соціол. наук: 22.00.04 / Є. Я. Прохоренко ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – 23 с.

10. Радкевич А. Л. Социальные интернет-практики как объект социологического анализа / А. Л. Радкевич // Информационный гуманитарный портал "Знание. Понимание. Умение". – 2009. –№ 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/3/Radkevich/

11. Соковнина В. В. Лингвокреативность взрослого мира: игры в "социальной сети" / В. В. Соковнина // Уральский филологический вестник. Серия: Психолингвистика в образовании. – 2014. –№2. – С.96–100.

12. Фатурова В. М. Інтернет-середовище як фактор психологічного розвитку комунікативного потенціалу особистості: автореф. дис... канд. психол. наук: 19.00.07 / В. М. Фатурова ; Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України. – К., 2004. – 21 с.

13. Щурина Ю. В. Классификация комических речевых жанров коммуникативного пространства Интернета / Ю. В. Щурина //Известия ВГПУ. –2014. –№2. – С.39–43.

14. Ядрышникова Л. Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01: теория и история культуры/ Л. Г. Ядрышникова. – Екатеринбург, 2008. – 27 с.

References

1. Bourdieu, P. (2001). Practical meaning. SPb: Aleteiia [in Russian].

2. Voroshilova, E.S. (2010). Interactivity as a means of expression of aesthetic practices in cyberspace. Vestnik Tomskoho hosudarstvennoho universyteta, 332, 59–62 [in Russian].

3. Garfinkel, G.(2007). Studies on ethnomethodology. SPb.: Pyter [in Russian].

4. Giddens, E. (2005). Dispensation of society: Outline of structuration theory. M.: Akademycheskyi proekt [in Russian].

5. Grimov, O.A. (2014). Social and cultural practices of the individual in social networks. Extended abstract of candidate's thesis. Kursk [in Russian].

6. Zrazhevska, N. (2013). New media and new forms of communication in the media culture. Aktualni pytannia masovoi komunikatsii, 14, 70–75 [in Ukrainian].

7. Konoplytskyi, S. M. (2007). Social aspects of communication on the Internet: a phenomenological analysis. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukrainian].

8. Maleeva, N. (2015). Communication Internet practices in modern society. Navchannia i vykhovannia obdarovanoi dytyny, 1, 128–135 [in Ukrainian].

9. Prokhorenko, Ie. Ia. (2008). The phenomenon of cyberculture in the information-technology society playing. Extended abstract of candidate's thesis. Kh. [in Ukrainian].

10. Radkevych, A.L. (2009). Sotsyalnыe Internet practices How object sotsyolohycheskoho analysis. Ynformatsionni humanytarniy portal "Znanie. Ponimanie. Umenie". Retrieved from http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/3/Radkevich/ [in Russian].

11. Sokovnina, V. (2004). Lynhvokreatyvnost adult world: games in the "Network sotsyalnoy". Uralskyi fylolohycheskyi vestnyk. Seryia: Psykholynhvystyka v obrazovanyi, 2, 96–100 [in Russian].

12. Faturova, V.M. (2004). Internet environment as a factor in the psychological development of the communicative potential of the individual. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Russian].

13. Schurina, V. (2014) Classification of comic speech genres communicative Internet space. Izvestyia VHPU, 2, 39–43 [in Russian].

14. Yadryshnikova, L.G. (2008). Postfolklor Folklore and cultural practices of everyday life. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterynburh [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2016 р.

УДК 59.111.852:964.2:7

Ільчук Лариса Петрівна,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри суспільних наук
Київського національного університету
ім. І. К. Карпенка-Карого
l_ilchuk@mail.ru

КУЛЬТУРА І НЕВРОЗИ: ДОСВІД ПСИХОАНАЛІТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета роботи. Дослідження пов`язане з аналізом процесу набуття традиційною психоаналітичною теорією неврозів ознак культурологічного підходу. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-логічного, структурного та функціонального методів, що дає змогу розкрити та піддати аналізу певні моделі культурологічної складової у психоаналітичному методі. Культурний фактор пропонується як обов'язковий у процесі пояснення поведінки невротичної особистості. **Наукова новизна.** У статті виокремлено культурологічний аспект у виникненні неврозу, в якому К. Хорні досить рішуче виступає проти абсолютизації потягів, проти їх універсальної ролі в поведінці людини. **Висновки.** Осмислено та показано ідею, яку в сучасній теорії назвали б міжнауковою. Можна стверджувати, що певним чином К. Хорні передбачила тенденції розвитку гуманістики, оскільки міжнауковість – це перспективний та змістовний компонент теоретико-методологічного аналізу.

Ключові слова: психоаналіз, культура, невроз, інтерпретація, культурний вплив.

Ильчук Лариса Петровна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры общественных наук, Киевский национальный университет имени И. К. Карпенко-Карого

Культура и неврозы: опыт психоаналитической интерпретации

Цель работы. Исследование связано с анализом процесса приобретения традиционной психоаналитической теорией неврозов признаков культурологического подхода. **Методология** исследования заключается в применении историко-логического, структурного и функционального методов, что позволяет раскрыть и проанализировать определенные модели культурологической составляющей в психоаналитическом методе. Культурный фактор выдвигается в качестве обязательного в процессе объяснения поведения невротической личности. **Научная новизна.** В статье выделен культурологический аспект в возникновении невроза, в котором К. Хорни достаточно решительно выступает против абсолютизации влечений, против их универсальной роли в поведении человека. **Выводы.** В работе осмыслено и показано идею, которую в современной теории назвали бы межнаучной. Можно утверждать, что определенным образом К. Хорни предусмотрела тенденции развития гуманистики, поскольку межнаучность – это перспективный и содержательный компонент теоретико-методологического анализа.

Ключевые слова: психоанализ, культура, невроз, интерпретация, культурное влияние.

Ilchuk Larisa, PhD, senior lecturer in social sciences Kyiv National University of I.K Karpenko-Kary

Culture and anxiety: the experience of psychoanalytic interpretation

Objective. The study involves an analysis of the process of gaining the traditional psychoanalytical theory of neuroses indications of cultural menner. **The research** methodology is the use of historical and logical, structural and functional methods that can reveal and analyze some models culturological component in the psychoanalytic method. Cultural factors put forward as required in the explanation of the behavior of a neurotic personality. **Scientific novelty.** Article singled cultural aspect in causing neurosis where K.Khorni quite strongly opposed to absolute trains against their universal role in human behavior. **Conclusions.** The work intelligently and showing idea that in the modern theory would call interscience. Arguably, in some way K.Khorni anticipated trends of humanities as interscience promising and substantial components of theoretical and methodological analysis.

Key words: psychoanalise, culture, neurosis, interpretation cultural influence.

На нашу думку, проблема, аналізована у статті, є, з одного боку, самоцінною і самодостатньою, а з іншого – дає змогу торкнутися деяких теоретично важливих аспектів у історії психоаналітичного руху. Як відомо, наріжні засади психоаналізу були оприлюднені австрійським психіатром Зігмундом Фрейдом у 1896 році. Згодом період розвитку психоаналізу, що відбувався за безпосередньої участі З. Фрейда та під його контролем, отримав назву "класичний". Цей термін дозволив відокремити зроблене засновником психоаналізу від тих змін, які ця теорія почала зазнавати після його смерті. Слід зазначити, що певні зрушення в бік позбавлення позасвідомого абсолютної ролі в діяльності людської психіки почалися ще за життя З.Фрейда і були пов'язані, передусім, із діяльністю його доньки Анни Фрейд (1895-1982), котра була засновником специфічного відгалуження в "класичному" психоаналізі, відомому за назвою "егопсихологія".

© Ільчук Л.П., 2016

Аналізуючи діяльність А. Фрейд в умовах 30-40-х років минулого століття, відомий український філософ Л. Левчук зазначає: "На противагу класичному психоаналізові "егопсихологи" робили наголос на свідомому прошарку психіки людини. І. А. Фрейд, і Г. Гартман, австро-американський психоаналітик, автор монографії "Егопсихологія і проблема адаптації" (1939), вважали свідоме й позасвідоме у психічному житті людини рівнозначними феноменами" [1, 40]. Л. Левчук вважає, що своєрідний поштовх до перегляду окремих психоаналітичних ідей дав і сам З. Фрейд, оприлюднивши між 1921 і 1923 роками праці "Масова психологія і аналіз людського Я" та "Я і Воно". У цих фрейдівських дослідженнях "пом'якшується ідея антагонізму між свідомим і позасвідомим", а також відбувається "актуалізація "Над-Я" (совість, ідеал, авторитет), що, в свою чергу, "підсилює моральний аспект вирішення внутрішніх конфліктів".

У період кінця 30-х – початку 40-х років кількість науковців, що намагаються внести корективи в "класичний" психоаналіз, постійно збільшується. Процес переоцінки торкається як психоаналізу в цілому, так і конкретних його ідей, зокрема, пояснення природи неврозів. Якщо представники "егопсихології" намагаються обґрунтувати "захисні механізми" проти беззастережного панування в людській психіці позасвідомого, то в роботах інших психоаналітиків на перші ролі висуваються соціальні та культурні пріоритети. Показовою у цьому аспекті є позиція Альфреда Адлера (1870-1937), послідовного прихильника психоаналізу, котрий належав до найближчого оточення З. Фрейда. А. Адлер був переконаний, що розвиток психіки визначається соціальними факторами. Аналізуючи психіку, він, зокрема, пише: "…її розвиток цілком і повністю зумовлений соціальними факторами. З одного боку, мають бути виконані вимоги організму, а з іншого – вимоги людського суспільства. Саме в такому контексті розвивається психіка, і в цих умовах вона зростає" [2, 246]. В теорії А. Адлера помітне місце займають такі поняття, як "ідея-ціль", "життєвий стиль", які відбивають процес реалізації життєвих інтересів людини. "Ідея-ціль" та "життєвий стиль" є, безперечно, тими ознаками, які засвідчують раціональне, а не інстинктивне світоставлення людини.

Якщо А. Адлер у процесі корекції "класичного психоаналізу зробив наголос на ролі соціального фактору, то відомий німецько-американський психоаналітик К. Хорні (1885-1952) наголосила на значенні культури, яка впливає на "позасвідому внутрішньопсихічну драму". Зазначимо, що поняття "внутрішньопсихічна драма" не є для К. Хорні лише дещо загадковою метафорою. Це поняття досить щільно пов'язане з теорією неврозів, у контексті якої воно, власне, і концептуалізується.

З інтервалом у два роки К. Хорні оприлюднює дві принципово важливі роботи, а саме: "Невротична особистість нашого часу" (1937) та "Нові шляхи в психоаналізі" (1939), в яких культурний фактор висувається як обов'язковий в процесі пояснення поведінки невротичної особистості. Для розуміння новаторської сутності культурологічної переорієнтації психоаналізу, яка, до речі, викликала різку критику в середовищі американських психоаналітиків (К. Хорні з 1932 року жила в Америці – Л. І.), слід, на нашу думку, звернути увагу на розділ "Культура і неврози", що включений у монографію "Нові шляхи в психоаналізі". Саме цей розділ є першою спробою обґрунтувати роль чинника культури – поряд з біологічними та фізіологічними – у виникненні неврозів.

Наразі розгляд проблеми впливу культури на розвиток невротичного стану людини вимагає чіткого розуміння змісту понять "культура" та "невроз". Це розуміння важливе не тільки саме по собі, а й в силу того, що опоненти З. Фрейда звинувачували його в обмеженості щодо усвідомлення ним необхідності залучення окремих понять із сфери гуманітарних наук у процес дослідження невротичних конфліктів. Подібні звинувачення досить чітко висловлювала і К. Хорні. Вона, зокрема, зазначала: "…. моральні цінності…були для Фрейда незаконними сутностями у сфері науки. У відповідності із своїми переконаннями він намагався розвивати психологію, позбавлену моральних цінностей" [3, 27]. Розвиваючи свою думку, К. Хорні підкреслює: "Я переконана, що саме ця спроба Фрейда бути "науковим" у значенні природничих наук є однією з основних причин, чому його теорії та заснована на них терапія носять такий обмежений характер" [3, 27]. Спроби уникати сфери моралі чи інших "гуманітарних" станів було типовим для З. Фрейда, оскільки він вважав психологію та медицину – в тому числі психіатрію – природничими науками і дещо скептично ставився до теоретичного потенціалу гуманітарних наук.

Визначення понять "культура" та "невроз", до яких ми звернемося, відбивають рівень теоретичного усвідомлення науковцями культури і неврозів, що склався на початку 80-х років минулого століття, тобто в період, коли, передусім, поняття "культура" активно увійшло в дослідницький простір. Цілком слушним, на нашу думку, буде підкреслити, що в умовах 30-40-х років уявлення про зміст означених понять було досить хистким.

У більшості довідкових видань початку 80-х років поняття "культура" визначається наступним чином: "Культура (від лат. cultura – оброблення, виховання, освіта, розвиток, шанування), історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений в типах і

формах організації життя та діяльності людей, а також в створенні ними матеріальних й духовних цінностей" [4, 677].

Поняття ж "невроз", яке К. Хорні починає зіставляти саме з певними культуротворчими процесами, визначається наступним чином: "Неврози – група функціональних, так званих пограничних, психічних захворювань (неврастенія, істерія, психастенія), що розвиваються внаслідок тривалого впливу психотравмуючих факторів, емоційного або розумового перенапруження, подекуди – під впливом інфекцій чи інших захворювань" [4, 882]. Підкреслимо, що в контекст психоаналітичного опрацювання неврозів їх, так би мовити, інфекційний аспект не включався, а це – автоматично – підсилювало культурологічний підхід і зменшувало "чисто" медичний.

Як відомо, К. Хорні протягом кількох десятиліть займалася вивченням природи неврозів. Робила вона це і як теоретик, і як лікар-психоаналітик. Практично в усіх її теоретичних напрацюваннях присутні чи то загальні тези щодо проблеми неврозу, чи то виявлення причин невротичного стану людини, чи то співставлення європейської та американської невротичної особистості, адже вона була переконана, що невротичність має "цивілізаційне забарвлення". Паралельно із становленням власної концепції неврозів, К. Хорні "відпрацьовує" свої зауваження щодо фрейдівської моделі неврозів.

Варто зазначити, що неврозами на межі XIX–XX століть займається чимало фахівців як в Європі, так і у США. Далеко не всі ідеї, висунуті у цей період, мали психоаналітичну орієнтацію, а це – закономірно – призводило до досить гострих дискусій, в яких приймали участь як практики (лікарі-психіатри), так і теоретики. Так, процес вироблення фрейдівської концепції неврозів співпадав з діяльністю досить своєрідного швейцарського дослідника і лікаря-практика Поля Дюбуа (1848-1918). У 1903 році виходить друком його монографія "Психоневрози і їх психічне лікування", на сторінках якої П. Дюбуа розглядав психіку як специфічну функцію мозку, а лікувати психоневрози пропонував раціональним шляхом. З його іменем пов'язують обґрунтування "терапії переконання". Межі статті не дозволяють ширше розгорнути приклади паралельного із психоаналізом дослідження неврозів. Проте ми вважаємо за доцільне підкреслити широкий дослідницький інтерес до означеної проблеми.

Повертаючись до позиції К. Хорні і намагаючись реконструювати процес обґрунтування нею культурологічного аспекту в неврозі, підкреслимо ті критичні закиди, що вона їх робить щодо окремих ідей З. Фрейда. Слід визнати, що К. Хорні намагається бути максимально коректною та об'єктивною, проте, незважаючи на авторитет З. Фрейда, вона діє досить послідовно. Систематизуючи зауваження, висунуті Хорні стосовно фрейдівської концепції неврозів, зазначимо наступне: 1) німецько-американський психоаналітик визнає, що в період, коли "Фрейд розвивав свою психологічну систему", і формувалася фрейдівська теорія неврозів, – складова частина "психологічної системи" – "сучасне знання про ступінь та природу вливу культури на особистість" йому (З. Фрейду – Л. І.) не було доступне; 2) ставлячись до З. Фрейда як "теоретика-інстинктивіста", К. Хорні вважає, що він не здатний визнати, що "суперечливі тенденції у неврозах" породжуються умовами життя; 3. звівши неврози до біологічних факторів, З. Фрейд, на думку К. Хорні, штучно ототожнив сутність невротика з "людською природою" взагалі [5, 129].

Полемізуючи з З. Фрейдом, К. Хорні виокремлює тип невротика – "представника середнього класу в західній цивілізації" – і надзвичайно емоційно його описує: "Цей тип характеризується величезною потенційною ворожнечею, готовністю і здатністю до ненависті, яка набагато перевищує його здатність до любові, емоційною самотністю, тенденцією до егоцентризму; він схильний уникати спілкування, корисливий і постійно загрузає у проблемах, пов'язаних з володінням та престижем" [5, 129]. Ще раз підкреслимо, що монографія К. Хорні "Нові шляхи в психоаналізі" була оприлюднена у 1939 році і така ніщивна критика американського "середнього класу", на яку зважилася емігрантка, багато говорить сьогодні і про характер К. Хорні, і про силу її переконань, і про здатність до свідомої громадянської позиції. Як теоретик, усі означені якості, що формуються у невротика, вона обумовлює не інстинктом, не біологічною сутністю людських потягів, а "умовами специфічної соціальної структури".

Те, як К. Хорні характеризує американський середній клас 30-40-х років минулого століття, дає їй усі підстави провести порівняльний аналіз між позицією З. Фрейда та власними теоретичними настановами. Оскільки З. Фрейд не визнає, що поведінка невротика залежить від "умов специфічної соціальної структури", він "приписує егоцентризм нарцисовому лібідо, ворожнечість – деструктивному потягу, утруднення в грошових питаннях – анальному лібідо, здирництво – оральному лібідо". Якщо рухатися таким чином, іронічно зауважує К. Хорні, то мазохістські нахили, які досить часто зустрічаються у сучасних невротичних жінок, слід проголосити частиною жіночої природи, а поведінку невротичних дітей – універсальною стадією в людському розвитку [5, 129-130].

Захищаючи культурологічний аспект у виникненні неврозу, К. Хорні досить рішуче виступає проти абсолютизації потягів, проти їх універсальної ролі в поведінці людини. Будь-який потяг З. Фрейд, як відомо, вважав інстинктивним. Коли ж мова йде про явища культури, то і вони, за

свідченням З. Фрейда, є інстинктивними потягами. Спростовуючи подібні установки, К. Хорні досить вдало використовує процес становлення культурного контексту у примітивних племен. При цьому вона посилається на роботи відомого німецько-американського антрополога і лінгвіста Едварда Сапіра (1884-1939), котрий, за словами К. Хорні, висміював психоаналітиків, що вважали "незрозумілі звичаї примітивних племен аналогом невротичних феноменів нашої культури". Е. Сапір застерігав проти агресивного втручання психоаналітиків в антропологічну сферу, оскільки засадничі принципи психоаналізу, трансформовані у традиції розвитку примітивних племен, перетворюють їх представників "у натовп одичавілих невротиків".

Певні суперечки щодо пояснення процесу становлення культурного контексту в примітивних племенах мали місце і серед самих психоаналітиків. Це досить виразно простежується в теоретичній позиції Еріка Еріксона (1902-1992) – одного з відомих послідовників З. Фрейда. Життєва й творча біографія Е. Еріксона досить детально реконструйована Л. Левчук [1], котра, зокрема, звертає увагу на дитячі та юнацькі роки майбутнього психоаналітика: "Данець за походженням, Ерік виховувався в єврейській родині свого вітчима лікаря Г. Гомбургера, а дитячі роки провів у Німеччині. Обставини дитинства Еріксона стали вагомим чинником поступового формування ідеї "полікультурного простору" – ідеї, яка стане наскрізною у його подальшій науковій роботі" [1, 40]. Пізніше, у 1933 році, Е. Еріксон емігрував до США і вже у дорослому віці долучився до специфічної американської "цивілізації". Зрозуміло, що до ідеї "полікультурного простору" могла б прийти людина, яка і не пережила такого складного культурно-національного перетину. Проте у випадку Е. Еріксона все зв'язалося досить логічно.

Певний час Е. Еріксон належав до групи "егопсихологів", але пізніше, як підкреслює Л. Левчук, "значно розширив коло своїх інтересів". Серед творчих ідей Е. Еріксона слід виокремити ідею первісної "до-культурної" свободи, адже, на думку психоаналітика, серед первісних людей немає невротиків. Фрейд пояснював це відсутністю обмежень, які на "цивілізовану" людину накладає розвинений рівень культури. На відміну від Фрейда, Еріксон наголошує на "культурних механізмах виживання". У такому контексті особливої ваги в концепції Еріксона набуває процес ідентифікації, який спонукає до ідентичності – групової та індивідуальної.

Як відомо, певний час Е. Еріксон жив і працював у резерваціях племен сіу та юроків у штаті Південна Дакота і на півночі Каліфорнії. Спостерігаючи процес виховання в середовищі індіанців, психоаналітик звертає увагу на значення гри, традиції та ритуалу, що поступово трансформуються у культуротворчі чинники. У такому аспекті позиції Фрейда і Еріксона розходяться принципово. На думку Фрейда, вплив зовнішнього середовища на людину є випадковістю. Еріксон переконливо показав: від дитячих років людина засвоює певний досвід, витоки якого йдуть від "середовища", в якому вона виховується. Напрацювання Е. Еріксона були ще одним фактором, який "розмивав" як інстинктивістські орієнтації психоаналізу, так і зведення формування невротичності до процесу обмеження бажань.

Доцільно, на нашу думку, виокремити ще одну важливу проблему в контексті співвідношення культури і неврозу, що виступає в якості предмета обговорення. Так, З. Фрейд вважає, що взаємозв'язок між культурою та неврозами є кількісним, в той час як К. Хорні оцінює цей зв'язок як якісний. Водночас вона визнає, що аргументувати цю тезу досить складно і висуває ідею, яку в сучасній теорії назвали б міжнауковою. Цього поняття – воно увійшло в широкий ужиток, по суті, на межі XX та XXI століть – за хорнівських часів не існувало, але те, що вона має на увазі, по суті, і є міжнауковістю. Можна стверджувати, що певним чином К. Хорні передбачила тенденції розвитку гуманістики, оскільки міжнауковість (в сучасній гуманістиці існує кілька близьких термінів – міжнауковий, міждисциплінарний, міжпредметний – Л.І.) це перспективний та змістовний компонент теоретико-методологічного аналізу. Відтворимо повністю думку К. Хорні щодо міжнауковості означеної проблеми: Вона пише: "…взаємозв'язок між культурою і неврозами в першу чергу не кількісний, а якісний. Першорядне значення має залежність між якісними особливостями культурних тенденцій та індивідуальних конфліктів. Досліджувати таку залежність складно, адже це передбачає дуже широку компетенцію. Соціолог може дати інформацію лише про соціальну структуру даної культури; аналітик – лише про структуру неврозу. Подолати ці труднощі можна лише спільною роботою" [5, 131–132].

Досить важливим у процесі з'ясування проблеми "культура – неврози" є виявлення культурних факторів, що тим чи іншим чином пов'язані з неврозами. Виокремимо дві позиції, що їх К. Хорні відносить до таких культурних факторів: 1. "…обставини, що породжують емоційну ізоляцію, потенційно ворожу напругу між людьми, відчуття небезпеки, страх і відчуття власної безпорадності"; 2. "…внутрішні заборони, потреби та прагнення, що утворюють невротичні конфлікти".

Зазначимо, що К. Хорні детально аналізує кожну із заявлених позицій і створює досить драматичний образ культури конкретного суспільства. Власне, всі закиди психоаналітик робить на

адресу "західної цивілізації". Оскільки культура означеної моделі цивілізації побудована на "індивідуальному суперництві", то цілком закономірним є процес породження ворожнечі. "Як нам відомо, – підкреслює К. Хорні, – суперництво не тільки визначає стосунки в професійних групах, але також насичує наші соціальні, дружні, сексуальні і сімейні стосунки, привносячи, таким чином, в будь-які людські взаємовідносини елементи деструктивного суперництва, зневаги, підозри та заздрості" [5, 133]. Паралельно із суперництвом К. Хорні відзначає згубну практику експлуатації людини людиною, оскільки "західна цивілізація" створює "значну майнову нерівність".

Коментуючи таку заявлену позицію, як небезпека, К. Хорні, передусім, підкреслює, що вона називає "нашою реальною небезпекою в економічній та соціальній сферах". Слід підкреслити, що психоаналітик розрізняє поняття "небезпека" та "страх", цілком слушно розглядаючи страх як похідне від небезпеки.

Психоаналітики, починаючи із самого Фрейда, досить часто звертали увагу на стан страху, який "корегує" поведінку людини. Як відомо, фрейдівську монографію "Страх" вважають однією з найгрунтовніших щодо дослідження цього людського почуття. Не уникаючи традиції "класичного" психоаналізу, К. Хорні додає до почуття страху небезпеку, тобто такий стан, що ще більш узагальнює певну чуттєву спрямованість. Вона, зокрема, пише: "Іншим могутнім фактором є страхи (К. Хорні вживає поняття "страх" у множині – Л.І.), породжені загальною потенційною ворожою напругою: страх заздрості у випадку успіху, страх презирства у випадку невдачі, страх жорстокої зневаги і, з іншого боку, страх відплати за бажання відтіснити інших у бік, принизити їх та експлуатувати" [5, 133].

К. Хорні переконана, що західна модель цивілізації постійно руйнує міжособистісні стосунки, людина змушена покладатися на саму себе, а це створює ситуацію "емоційної ізоляції", яку не здатні подолати а ні традиції, а ні звичаї, а ні релігія. Усі ці чинники в сучасній культурі не настільки сильні й впливові, щоб сприяти створенню у людини відчуття приналежності до якогось, за висловом К. Хорні, "могутнього цілого".

Варто зазначити, що К. Хорні не претендує на створення власної концепції культури чи хоча б на узагальнення якихось її ознак. Як що ж систематизувати окремі розрізнені висловлювання психоаналітика щодо сутності культури, які представлені в різних її роботах, то можна зробити наступний висновок: вона ототожнює поняття "культура" та "цивілізація". Водночас, К. Хорні досить впевнено констатує іншу позицію, а саме: "культура підриває впевненість індивіда в своїх силах". Психоаналітик не лише констатує означену тезу, а й намагається визначити, яким чином це відбувається. Так, на її думку, індивід – в нашому типі культури – не підготовлений "до ворожих дій і боротьби, що випадають на його долю". У такому контексті виникає "протиріччя між фактично існуючим ворожим напруженням і проповіддю братерської любові". Це протиріччя, на думку К. Хорні, може справити значний вплив "на ослаблення впевненості людини у власних силах".

Окрім означеного, "наш тип культури" має, як стверджує К. Хорні, формує численні внутрішні заборони, які поступово формують невротичні конфлікти. Вона переконана, що науковці, передусім психоаналітики та соціологи, повинни аналізувати стан культури, тенденції її розвитку і запобігати тим "культурним проявам", які здатні провокувати невротичні конфлікти.

Як ми вже підкреслювали, монографія "Нові шляхи в психоаналізі" не лише утвердила К. Хорні в якості одного з провідних опонентів З. Фрейда, як лідера руху неофрейдистів, а й переконливо показала, що вона здатна як висувати на обговорення проблеми, конче потрібні для перспективного розвитку психоаналізу в цілому, так і окреслити шляхи їх вирішення. Прикладом цього є, на нашу думку, проблема співвідношення культури і неврозів, окреслена в межах цієї статті.

Література

1. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика / Левчук Л. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
2. Адлер А. Понять природу человека / Адлер А. – СПб. : Академический проект,1997. – 256 с.
3. Хорни К. Наши внутренние конфликты / Хорни К. – М.: Академический проект, 2006. – 198 с.
4. Советский энциклопедический словарь / ред. Прохоров А.М. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 1600 с.
5. Хорни К. Новые пути в психоанализе / Хорни К. – М.: 2007. – 400 с.

References

1. Levchuk, L.T. (2002). Psychoanalysis: history, theory, art practice. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
2. Adler, A. (1997). To understand the nature of man. SPb: Academic project [in Russian].
3. Khorni, K. (2006). Our internal conflicts. Moscow: Academic project [in Russian].
4. Soviet Encyclopedic Dictionary. (1980). Moscow: Soviet encyclopedia [in Russian].
5. Khorni, K. (2007). New ways in psychoanalysis. Moscow: Academic project [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2016 р.

УДК 392.61:316.72

Кухаренко Олександр Олексійович,
кандидат філологічних наук, доцент, доцент
кафедри телерепортерської майстерності
Харківської державної академії культури
art-red@ukr.net

РЕФЛЕКСІЯ КУЛЬТУ РОДЮЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОБРЯДОВОСТІ Й СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ

Мета роботи – дослідити феномен споглядання статевого акту в обрядових діях, починаючи з часів тотемізму і закінчуючи національними обрядами. **Наукова новизна** полягає в тому, що обрядовість із цієї точки зору ще ніким не розглядалася. **Методологія** дослідження включає структурно-функціональний метод, а де цього потребує матеріал – порівняльно-історичний і семіотичний. **Висновки.** Основу українських національних обрядів і творів мистецтва становлять елементи культу родючості, заснованого на засадах тотемного свята. Феномен споглядання коїтусу виконував ті самі функції, що в майбутньому заклали фундамент для новітніх обрядових дій і виникнення видовищних мистецтв. З часом завдяки трансформаційним змінам статевий акт з реальної дії перейшов на рівень символіки, і лише вимоги чіткої композиційної побудови лишилися сталими й незмінними.

Ключові слова: маскультура, тотемізм, обряди, засоби комунікації.

***Кухаренко Александр Алексеевич**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры телерепортерского мастерства Харьковской государственной академии культуры*

Рефлексия культа плодородия в украинской национальной обрядности и современной массовой культуре

Цель работы – исследовать феномен созерцания полового акта в обрядовых действиях, начиная со времен тотемизма и заканчивая национальными обрядами. **Научная новизна** заключается в том, что обрядность с данной точки зрения еще никем не рассматривалась. **Методология** исследования включает в себя структурно-функциональный метод, а где этого требует материал – сравнительно-исторический и семиотический. **Выводы.** Основу украинских национальных обрядов и произведений искусства составляют элементы культа плодородия, основанного на принципах тотемного праздника. Феномен созерцания коитуса в то время выполнял те же функции, которые в будущем заложили фундамент для новых обрядовых действий и возникновения зрелищных искусств. Со временем, благодаря трансформационным изменениям, половой акт из реального действия перешел на уровень символики, и лишь требования четкого композиционного построения остались постоянными и неизменными.

*Ключевые слова***:** масскультура, тотемизм, обряды, средства коммуникации.

***Kukharenko Oleksandr**, Candidate of Philology, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture*

Reflection of fertility cult in Ukrainian national rituals and modern mass culture

Purpose of the article. Any new phenomena do not occur by themselves, they are formed at a certain foundation, which can trace its roots to the most ancient layers of human vital activity. This fully pertains to the phenomenon of intercourse contemplation. By reflection we mean the cult of fertility preservation and transformation of its elements in traditional rituals and objects of mass culture. **Novelty.** During the transformation in new conditions, totemic feast was the beginning of ritual actions and works of art. Sexual intercourse was substituted with the symbols, only composition remained unchanged. **Research methodology.** Descriptive research method with the elements of a comparative method, where appropriate, is used. **Results.** Key fundamentals of the hunting worldview are reflected in totemic feast, which involved killing and consumption of the meat of totem and joining incestuous sexual relations with the members of their own tribe. It should be noted here that the content of totemic feast contained a complete plot with perfect composition: exposition – initial situation, rising action – killing totem, pre-climax – eating meat of totem, climax – overall orgy with incestuous intercourse, dénouement – repentance. Totemic feast contained orgy of the participants and apparently had no objections that any orgy had the audience who actively or passively contemplated this action. Sexologists define the following stages of intercourse physiology: excitement, plateau, orgasm, resolution. This is another well-shaped composition where each phase corresponds to building elements – exposition, rising of action, climax and dénouement. We can assume that the first natural work of art for primitive man was contemplation of sexual intercourse during totem feasts, ministries to orgiastic cults, conducting rites associated with fertility and so on. Classical Greek tragedy arose from totemic feast of ancient hunters, and interim stage was orgiastic feast of Dionysus, which revived the mythical god murder. Tragedy, unlike Dionysius, divides participants into actors and spectators, and reality is replaced with symbols. The task of the tragedy is to bring the audience to catharsis not due to direct involvement in the creation of sin, but only contemplating acting. Contemplation of intercourse in ceremonies was accompanied by the use of obscene language, filthy songs, dances with sultry movements, shouting and laughing; substances that have an impact on psyche and body turn-on – alcoholic, psychotropic, narcotic were widely used; were permitted manifestations of antisocial behavior prohibited at any other time. Since the totemic feast is associated with

© Кухаренко О.О., 2016

matrilineal pattern of society, one should pay attention to women's ceremonies in traditional and modern rituals. These include "kolodkuvannia" and funeral of Yarilo or Kostrubonka on Green holiday – the most demonstrative ceremonies that preserved manifestations of anti-social behavior. All this suggests that before the transformation a ceremony could contain sexual relations, including collective that must have spectators and thus contained the phenomenon of contemplation. Among family rituals, the most characteristic in terms of contemplation of sexual intercourse is wedding ceremony of "pantry" in which a bride had to prove her chastity. No doubt that the ceremony is the transformation of orgiastic part of totemic feast. To understand the limits of transformation, one should refer to the earliest record of the Ukrainian wedding carried out in the first half of the 17th century, where guests acted as spectators of the act of defloration. The most completely phenomenon of contemplation of sexual intercourse in modern mass culture is reflected in pornography that fully uses achievements of cinema. During totemic feast, a primitive man was able to easily keep an eye for coitus; during the next period of development the actual sexual act was replaced by symbolism that deprived the man of the right to see the real action; during the third stage modern means of communication returned man the possibility to contemplate. Thus, in ancient time people contemplated sexual intercourse just like modern consumers of porn and erotic movies. Therefore, works of any direction may expect popularity and success among the audience provided that, the basis for both their form and content constitute natural, time-tested plots that reflect worldview tendencies developed at the dawn of humanity formation. Not the fact of sexual intercourse contemplation itself but compositionally built act where its climactic part is the most important and consequently the most influencing has significant impact on the spectator. During the transformation in new conditions, totemic feast was the beginning of ritual actions and works of art. Sexual intercourse was substituted with the symbols, only composition remained unchanged. These requirements are stable for fertility cult, calendar and family rituals, works of art, forms of modern culture and mass culture. The results may be used for the research of folk rites, works of art and modern forms of mass culture.

Key words: mass culture, totemism, rites, means of communication.

Постановка проблеми. Культ родючості є одним із найдавніших культів. Існує наукова традиція пов'язувати його з землеробством, але елементи культу зустрічаються в міфології, релігії, світогляді задовго до появи землеробства. Ще в тотемізмі приплід тварин мислився через статевий акт як основу плідності. Під рефлексією культу ми розуміємо збереження та трансформацію елементів у народній обрядовості та об'єктах сучасної масової культури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженням національних обрядів з точки зору статевого начала займаються О. Боряк, Г. Кабакова, О. Кісь, М. Маєрчик, Н. Пушкарьова. Впливу класичних елементів сексуальності на становлення сучасної масової культури в своїх працях приділили увагу Х. Гонщчіло, В. Жельвіс, І. Кон, К. Райан, Л. Ріммель та ін.

Мета статті. Будь-які новітні явища не виникають самі по собі, вони утворюються на певному фундаменті, певних основах, котрі можуть сягати своїм корінням найдавніших пластів людської життєдіяльності. У вказаній занадто широкій проблемі нас цікавить феномен споглядання статевого акту.

Наукова новизна полягає в тому, що обрядовість взагалі й національна обрядовість з цієї точки зору ще ніким не були розглянуті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Головні засади мисливського світогляду відображені в тотемному святі, обряд якого передбачав порушення священних заборон (табу): 1) вбивство й споживання м'яса тотема; 2) вступ в інцестуальні статеві зв'язки з членами власного племені [5, 210]. Тут слід зазначити, що зміст тотемного свята містив повноцінний сюжет із довершеною композицією: експозиція – вихідна ситуація, зав'язка – вбивство тотема, передкульмінація – вживання м'яса тотема, кульмінація – загальна оргія з інцестуальними зносинами, розв'язка – каяття. Тотемне свято містило в собі оргію учасників і, очевидно, не має викликати заперечень, що будь-яка оргія мала глядачів, котрі пасивно чи активно споглядали це дійство.

Наведена тут композиція тотемного свята спонукає звернутися до структури коїтусу та його основних фаз. Сексологи визначають фізіологічне здійснення статевого акту за такими стадіями: збудження, плато, оргазм, розрядка [3, 84–85]. Не вдаючись до подробиць, можна визначити, що це ще одна струнка композиція, де кожна з фаз відповідає елементам побудови – зав'язці, розвитку дій, кульмінації та розв'язці. Це важливе зауваження, завдяки якому ми можемо припустити, що першим природним твором мистецтва для первісної людини було споглядання статевого акту під час тотемних свят, служінь оргіастичним культам, відправлень обрядів, пов'язаних із родючістю.

Ученими доведено, що давньогрецька трагедія виникла на основі тотемного свята давніх мисливців, а проміжним етапом були діонісії – оргіастичне свято в честь бога Діоніса, яке являло містерію в трьох актах: 1) оргія, під час якої відмінялися всі статеві обмеження, а учасники долучалися до давнього злочину – вбивства бога; 2) загальна скорбота за вбитим богом і розкаяння в гріхові; 3) повернення оновленого божества й колективний тріумф. Сюжет містерії створив основу для виникнення давньогрецької трагедії, класичним прикладом якої є "Цар Едіп" Софокла з найбільшими з точки зору родової моралі злочинами – вбивством батька та інцестом [1, 134–140].

Під час діонісій люди реально відроджували міфічне вбивство, брали участь в реальному поїданні м'яса й так само реально чинили перелюб. Натомість трагедія вже поділяє учасників на акторів і глядачів, а дія, використовуючи художні образи, реальність заміщує символікою. Завдання трагедії – довести глядача до катарсису не завдяки безпосередній участі в творенні гріха, а споглядаючи гру акторів, котрі зображають творення гріха. Подвійна символіка та умовність акторської гри є однією з ознак мистецтва.

Споглядаючи статевий акт, навіть умовний, символічно заміщений, глядач через співпереживання залучається до дії, де може вважати себе її учасником, нехай навіть на рівні фантазій. Завдяки такому складному процесу психологічного сприйняття, виникає стійка символіка, й у першу чергу – символіка коїтусу. Тотемне свято з оргією, як складовою дійства, та спогляданням статевих актів поклало основу розвитку обрядів, а в подальшому – видовищних мистецтв. Але протягом становлення нових форм видовищності головна дія, а саме коїтус піддається трансформації під час якої реальні сексуальні дії та все, пов'язане з ними, заміщуються символічними значеннями.

Споглядання статевого акту в обрядах супроводжувалося використанням обсценної лексики, сороміцьких пісень, танцями з непристойними рухами, криком і сміхом; широко застосовувалися речовини, що мали вплив на психіку й збудження організму – алкогольні, психотропні, наркотичні; дозволялися прояви антигромадської поведінки, заборонені в будь-який інший час. Оскільки тотемне свято пов'язують із матрилінійним укладом суспільства, в традиційній і новітній обрядовості слід звернути увагу саме на жіночі обряди чи ті, де жінки відіграють значну роль у їх проведенні. До таких слід віднести колодкування протягом масляного тижня та похорон Ярила чи Коструб онька на Зелені свята – найпоказовіші обряди, котрі зберегли прояви антигромадської поведінки. У похороні Ярила використовувався недвозначний символ – лялька небіжчика з неймовірних розмірів статевим членом. Усе це наводить на думку, що до трансформації обряд міг містити сексуальні зносини, в тому числі колективні, які обов'язково мали глядачів, а отже, містили феномен споглядання.

З родинних обрядів найхарактернішим із точки зору споглядання статевого акту є весільний обряд комори, в результаті якого молода мала довести факт своєї цнотливості. Не викликає ніяких сумнівів, що обряд являє собою трансформацію оргіастичної частини тотемного свята. Класичний обряд комори виглядає так: із-за столу молодих ведуть до комори, де на снопах чи соломі їм постелене ліжко. Свашки розбирають молоду, розчісують, удягають у білу сорочку й залишають наодинці з нареченим. Для акту дефлорації відводиться досить нетривалий час, поки дружко чи свашка сторожує під дверима. Після цього знімають із молодої сорочку, знаходять закривавлену пляму й несуть, щоб показати батькам, старшому свату й усім гостям. Гості приходять у шалений захват, із криками й піснями танцюють по столах, лавках, б'ють глечики тощо. З часом завдяки трансформації в обряді зміщуються акценти на користь символіки: на найвищому дереві біля хати молодого вішали червону хустку, посланці несли батькам молодої заквітчану калину [2, 370–371], вареники з маком і калиною попарно зв'язували червоною ниткою [2, 424]. Усе це символізувало цнотливість нареченої, хоча за відсутності обряду комори факт цноти нічим не був підтверджений.

Щоб усвідомити межі трансформації, слід звернутися до найпершого запису українського весілля, а разом з ним і обряду комори, здійсненого в першій половині XVII ст. Г. Бопланом: "Завіса біля постелі запинається, майже всі гості збираються до спальні, чоловіки з келихами в руках танцюють під дуду, а жінки плещуть у долоні… одягають на молоду [іншу] білу сорочку, і коли помітять на попередній [сорочці] ознаки цнотливості, розголошують про це по всьому дому; веселощі розливаються, як повінь" [2, 66]. Отже, задовго до XVII ст. гості цілком могли виступати в ролі глядачів акту дефлорації молодої, а також брати участь в загальній оргії, що супроводжувала обряд.

Значне місце в сучасній маскультурі посідають згадувані нами види й форми діяльності, але найбільш повно та очевидно феномен споглядання статевого акту відображає саме порнографія – порнографія кінематографічна, відеопорнографія, яка в повній мірі використовує досягнення кіно, як технічні, так і творчі (мова екрану, принципи монтажу, психологічний аспект звуко-зорових образів). Причин її популярності в масового глядача є кілька: по-перше, технічні можливості донесення інформації стають доступнішими кожному споживачеві ефірного, кабельного, супутникового телебачення, всесвітньої мережі. По-друге, розвиток технічних засобів, здатних фіксувати не лише статичне, а й динамічне зображення, дає змогу практично кожному, хто цього бажає, займатися виготовленням подібного продукту. А наявність величезної кількості порносайтів у мережі Інтернет дозволяє будь-кому споживати таку продукцію. І по-третє, ставлення до статевого акту, як до чогось сороміцького й неприпустимого, заборона порнографічної продукції, переслідування за її зберігання протягом багатьох десятиліть чи навіть століть, дали свої плоди й привернули увагу до цього табуйованого явища.

У 60-х рр. XX ст. канадець Герберт Маршалл Маклюен дослідив вплив засобів комунікації на суспільство й визначив три періоди розвитку людства: 1) первісна дописемна культура з усними формами

зв'язку, де людина сприймала інформацію на слух і була частиною загального стада; 2) "галактика Гутенберга" – писемно-друкована культура, котра вивела людину зі стада й перетворила на індивідуаліста, егоїста, замкнену систему. Алфавіт зламав перепону між вухом і оком, слово друковане витіснило слово проголошене. З цього часу інформація почала сприйматися через органи зору; 3) "електронне суспільство", так зване "глобальне село", де засоби комунікації повертають людині слух, а також знову переміщують до загального стада, але на якісно вищому рівні [3, 371].

Подібна ситуація відбувається й у спогляданні статевого акту: первісна людина під час тотемного свята мала можливість безперешкодно стежити за коїтусом; під час наступного періоду розвитку реальний статевий акт був заміщений символічними значеннями й образами (завдяки чому виникло мистецтво), але позбавив людину споконвічного права бачити реальну дію; під час третього етапу сучасні засоби комунікації повертають людині можливість споглядання. У глибоку давнину люди так само споглядали статеві акти, як і сучасні споживачі порно та еротичного кіно. У будь-якому випадку до споглядання статевого акту були причетні його учасники.

У порноіндустрії також існують свої шедеври. Приміром, 2001 р. з'явився фільм "Реальні жіночі оргазми" ("Real Female Orgasm") виробництва американської студії "Elegant Angel". Виробник не зробив нічого видатного, просто з великої кількості попередньо виданої продукції було вибрано найкрасномовніші епізоди, а саме оргазми жінок, з яких і був скомпільований фільм. Така практика видалася напрочуд вдалою, оскільки протягом 13 років студією було випущено 16 повнометражних фільмів. Успіх компіляцій можна пояснити наступним чином: оргазм у композиції статевого акту є кульмінаційним моментом, а кульмінація – точка найвищої напруги в розвитку художнього твору. Саме завдяки кульмінаційним епізодам компіляція мала значний вплив на глядача. Але такий підхід можливий лише в рамках подібної продукції, оскільки порносюжети мають дуже примітивну фабулу й не потребують повного й цілісного показу всіх композиційних моментів – від експозиції до розв'язки. Уявити, що так можна підійти до екранних творів художнього кінематографу та скомпілювати кульмінаційні епізоди різних фільмів в одне ціле, не доводиться.

На популярність і успіх у глядача можуть розраховувати твори будь-якого спрямування за умови, що основу як їхньої форми, так і змісту складають природні, випробувані часом сюжети, що відображають світоглядні тенденції, вироблені на зорі становлення людства. Значний вплив на глядача має не сам факт споглядання статевого акту, а саме композиційно вибудуваного акту, де найголовнішою, а отже й найвпливовішою є кульмінаційна його частина.

Висновки. У основі тотемного свята закладено природній потяг людини до задоволення інформаційних, естетичних і статевих потреб. Сюжет дійства вибудовувався за стрункою композицією. Під час трансформації в нових умовах тотемне свято поклало початок як обрядам, так і видам, родам, жанрам мистецтва. Статевий акт з реальної дії перейшов на рівень символіки, а процес споглядання продовжував існувати й розвиватися. Незмінними залишалися лише вимоги чітко визначеної побудови, композиції, архітектоніки продуктів споглядання. Такі вимоги є сталими для коїтальних і оргіастичних практик культу родючості, давньогрецького театру, українських національних календарних і родинних обрядів та величезного арсеналу видів і форм сучасної культури й маскультури, для якого властивим є феномен споглядання статевого акту.

Література

1. Бородай Ю. М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания / Ю. М. Бородай. – М. : Гнозис, 1996. – 416 с.

2. Весілля : у 2 кн. / упоряд. текст., прим. М. М. Шубровської; упоряд. нотн. матер. О. А. Правдюк. – Кн. 1. – Київ : Наук. думка, 1970. – 454 с.

3. Мак-Люэн Г. М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / Маршалл Мак-Люэн. – Киев : Ника-Центр, Эльга, 2004. – 432 с.

4. Мастерс У., Джонсон В., Колодни Р. Основы сексологии / У. Мастерс, В. Джонсон, Р. Колодни : пер. с англ. – М. : Мир, 1998. – 692 с.

5. Фрейд З. Тотем и табу / Зигмунд Фрейд : пер. с нем. М. В. Вульфа. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 256 с.

References

1. Borodai, Yu. M. (1996). Erotica – death – a taboo: the tragedy of the human mind. Moscow : Hnozis [in Russian].

2. Shubrovska, M. M. (Eds.). (1970). Wedding. Kyiv : Nauk. Dumka [in Ukrainian].

3. Mak-Liuen, G. M. (2004). The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Kiev : Nika-Tsentr, Elga [in Ukrainian].

4. Masters, U., & Dzhonson, V., & Kolodni, R. (1998). Fundamentals of sexology. Moscow : Mir [in Russian].

5. Freud, Z. (2005). Totem and Taboo. St. Petersburg : Azbuka-klassika [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2016 р.

УДК 008:379.82: 364.446

Олійник Оксана Олексіївна,
кандидат психологічних наук, доцент кафедри культурно-дозвіллєвої діяльності Київського національного університету культури і мистецтв
okleons@mail.ru

ТЕХНОЛОГІЇ ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ З СІМ'ЯМИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових підходів у роботі з сім'ями шляхом формування і підвищення значущості системи ціннісних орієнтацій сімейного дозвілля, запровадження різноманітних його форм, видів і технологій у практику. Сімейне дозвілля відіграє провідну роль у формуванні гармонійних відносин в сім'ї. Занепад інституту сім'ї, тенденція до зниження рівня культури відносин і організації дозвілля у сучасних сім'ях потребує дослідження технологій сімейного дозвілля і його ролі в формуванні системи цінностей українських сімей. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів дозвіллєвої діяльності в різновікових групах і психологічних методів (інтерактивні методи). Означений методологічний підхід дозволяє розкрити сутність особистості та закономірності її формування на різних вікових етапах, проаналізувати активні методи соціально-психологічного навчання з метою розвитку особистості, її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про розмаїття технологій сімейного дозвілля: вікові, оздоровчі, екологічні, культурно-орієнтовані. Аналіз організації сімейного дозвілля, виявлення сфери сімейних дозвіллєвих вподобань і традицій дає можливість глибше усвідомити важливість використання прийомів, методів, форм і видів дозвіллєвої діяльності відповідно до етапів розвитку сім'ї, розподілу ролей і сімейних обов'язків, враховувати життєві цикли сім'ї, її склад, сімейні підсистеми, основні параметри сім'ї, які визначають специфіку взаємовідносин. **Висновки.** Сімейне дозвілля відіграє важливу роль у формуванні конструктивних стосунків в сім'ї, у передачі сімейних цінностей і традицій старшого покоління молодшому. Організоване сімейне дозвілля сприяє оптимізації подружніх і батьківсько-дитячих стосунків; формуванню позитивних емоційних зв'язків; розвитку соціальної та емоційної ідентичності всіх членів сім'ї; відродженню традицій і моральних цінностей сім'ї; формуванню культури організації та проведення вільного часу в сім'ї.

Ключові слова: сім'я, структура сім'ї, сімейне дозвілля, види і форми сімейного дозвілля, технології сімейного дозвілля.

***Олейник Оксана Алексеевна**, кандидат психологических наук, доцент кафедры культурно-досуговой деятельности Киевского национального университета культуры и искусств*

Технологии досуговой деятельности с семьями

Цель работы. Исследование связано с поиском новых подходов в работе с семьями путем формирования и повышения значимости системы ценностных ориентаций семейного досуга, внедрения разнообразных форм, видов и технологий в практику. Семейный досуг играет ведущую роль в формировании гармоничных отношений в семье. Упадок института семьи, тенденция к снижению уровня культуры отношений и организации досуга в современных семьях требует исследования технологий семейного досуга и его роли в формировании системы ценностей украинских семей. **Методология** исследования заключается в использовании методов досуговой деятельности в разновозрастных группах и психологических методов (интерактивные методы). Данный методологический подход позволяет раскрыть суть личности и закономерности ее формирования на разных возрастных этапах, проанализировать активные методы социально-психологического обучения с целью развития личности, ее самореализации. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о разнообразии технологий семейного досуга: возрастные, оздоровительные, экологические, культурно-ориентированные. Анализ организации семейного досуга, определение сферы семейных досуговых предпочтений и традиций дает возможность глубже осознать важность использования приёмов, методов, форм и видов досуговой деятельности соответственно к этапам развития семьи, распределения ролей и семейных обязательств, учитывать жизненные циклы семьи, ее состав, семейные подсистемы, основные параметры семьи, которые определяют специфику взаимоотношений. **Выводы.** Семейный досуг играет важную роль в формировании конструктивных отношений в семье, в передаче семейных ценностей и традиций старшего поколения младшему. Организованный семейный досуг способствует оптимизации супружеских и отцовско-детских отношений; формированию позитивных эмоциональных связей; развитию социальной и эмоциональной идентичности всех членов семьи; возрождению традиций; формированию культуры организации и проведения свободного времени в семье.

Ключевые слова: семья, структура семьи, семейный досуг, виды и формы семейного досуга, технологии семейного досуга.

***Oliinyk Oksana,** candidate of psychological Sciences, docent of Department of cultural and leisure activities, Kyiv national University of culture and arts*

Technologies of family leisure activities

Objective. The study searches for new approaches to working with families by creating and raising importance of the system of value orientations of family leisure and introduction of its various forms, types and technologies into practice of family leisure. Family leisure plays a leading role in shaping of harmonious relationship in a family. The

© Олійник О.О., 2016

decline of the institution of the family and the reducing trend of cultural and leisure relations in modern families require to research family leisure technology and its role in shaping of Ukrainian family value system. **Research methodology** is based on application of the methods of leisure activities in the groups of different age as well as psychological techniques (interactive methods). Specified methodological approach enables to reveal the essence of personality and peculiarities of its development at various age stages and to study active methods of socio-psychological training for the personal development and self-actualization. **Scientific novelty** consists in expanding of notions of diversity of family leisure technologies: age-related, recreational, environmental and cultural. Family leisure study and determination of scope of family leisure preferences and traditions provides the possibility to be aware of the importance of using the methods, techniques, forms and types of leisure activities according to stages of family development, distribution of roles and family responsibilities as well as to take into consideration family life cycle, its composition, family subsystems and its basic parameters, which determine a specific character of relationship. **Conclusions.** Family leisure plays an important role in constructive relations in the family and transmission of family values and traditions from one generation to the other. Organized family leisure contributes to optimizing of the marital and parent-child relationships, creating of positive emotional ties, development of social and emotional identity of family members, revival of traditions and moral values of a family and development of family leisure culture.

Keywords: family, family structure, family leisure, types and forms of family leisure, family leisure technologies.

Постановка проблеми. В умовах трансформації сучасного суспільства поступово змінюється структура сім'ї як малої соціальної групи, її роль в системі суспільних відносин і формуванні особистості. Молодь дедалі більше надає перевагу громадянським шлюбам; збільшується вік людей, які вступають в шлюб; відбувається падіння народжуваності; збільшується кількість розлучень, менше сімей формуються після повторного шлюбу. Зазнають змін сімейні цінності і традиції, особливості побудови подружніх і батьківсько-дитячих стосунків в сім'ї, підходи до формування особистості і виховання дітей в сімейній системі.

З огляду на це відбуваються пошуки нових підходів у роботі з сім'ями, зокрема, засобами сімейного консультування, шляхом формування і підвищення значущості системи ціннісних орієнтацій сімейного дозвілля, запровадження різноманітних технологій в практику сімейного дозвілля. Сімейне дозвілля тісно пов'язане з благополуччям сім'ї. Психологічний комфорт в сім'ї, її система цінностей, культура організації вільного часу залежать від рівня культурного розвитку сім'ї, суспільства, від суспільних відносин. На жаль, останнім часом в суспільстві відбувається занепад інституту сім'ї, тенденція до зниження рівня культури відносин і дозвілля в сучасних сім'ях. Перераховані особливості даної проблеми визначають її актуальність, що, в свою чергу, потребує дослідження технологій сімейного дозвілля і його ролі в формуванні системи цінностей сучасних українських сімей.

Аналіз досліджень та публікацій**.** Проблема розвитку сім'ї, її структури, функцій і роль в організації сімейного дозвілля широко представлена в психолого-педагогічних та соціально-культурних дослідженнях вітчизняних та зарубіжних науковців. Так, структура сім'ї, характеристика її типів і життєвих циклів представлені в працях психологів і психотерапевтів Т. В. Андрєєвої, О. В. Чернікова [1; 12]. Належної уваги приділено розмаїттю сімейних традицій і аналізу проблеми організації культурного дозвілля сім'ї в дослідженнях вітчизняного соціального психолога В. Й. Бочелюка [6]. Варто зазначити, що сімейне дозвілля може розглядатися як форма психологічної допомоги [10]. Здійснення допомоги сім'ям можливе "за умов створення і підтримки в сім'ї сприятливого психологічного клімату, атмосфери взаємодовіри, зміцнення стосунків, розвитку спільних інтересів, системи цінностей у процесі взаємодії і довірливого спілкування членів сім'ї. Провідне місце в реалізації означеного займає організація спільного сімейного дозвілля" [10, 88].

Особливості дозвіллєвої роботи з сім'ями розкрито в роботах вітчизняного культуролога І. В. Петрової [11, 257-274]. Чільне місце в розробці проблем соціально-культурної діяльності та її ролі в формуванні культури сімейного дозвілля посідають роботи М. А. Аріарського, Г. М. Бірженюка, А. Ф Воловика, М. М. Ярошенко тощо [2; 5; 7; 13]. Специфіка соціально-культурного потенціалу сімейного дозвілля, розкриття його функцій представлено в дослідженнях Н. Б. Бабенко [3; 4]. Недостатньою, на нашу думку, є практика організації сімейного дозвілля з використанням знань структури, типів, життєвих циклів і функцій сім'ї; розвитку особистості на різних вікових етапах життєдіяльності. Це дає можливість наголошувати на актуальності проблеми технологій сімейного дозвілля, яка зумовлена змінами сучасного суспільства, культурних традицій, значущістю сім'ї у формуванні особистості, розвитку гармонійних відносин з близьким оточенням.

Мета статті – визначити роль сімейного дозвілля у формуванні гармонійних відносин в сім'ї, дослідити особливості технологій сімейного дозвілля і критерії його ефективності.

Виклад основного матеріалу. Сім'я впливає на соціальне, фізичне, культурне і психологічне благополуччя кожної людини, допомагає долати труднощі повсякденного життя [10]. Сім'я є багатофункціональною системою, яка виконує виховну і рекреаційну функції. Зокрема, остання

передбачає взаємодопомогу, підтримку здоров'я, організацію відпочинку і дозвілля, відновлення фізичних і психічних сил [9, 149].

Технології дозвіллєвої діяльності з сім'ями передбачають методику організації і проведення сімейного дозвілля. На нашу думку, для організації сімейного дозвілля, виявлення сфери сімейних дозвіллєвих вподобань важливо враховувати структуру сім'ї, її типи, протікання життєвих циклів сімейної системи, які визначають специфіку взаємовідносин; особливості використання вікових, оздоровчих, екологічних і культурно-орієнтованих технологій дозвілля. Так, аналізуючи структуру сім'ї, необхідно: досліджувати її склад, виділяти сімейні підсистеми (вся сім'я в цілому, підсистема батьків, дитяча підсистема, індивідуальні підсистеми), визначати основні параметри сім'ї (згуртованість, ієрархія, гнучкість, розподіл ролей в сім'ї). Аналіз досліджень Т. В. Андрєєвої показав, що існує розмаїття варіантів складу, або структури, сім'ї. Зокрема, науковиця виділяє таку структуру сім'ї: нуклеарна сім'я, яка складається з чоловіка, дружини і їх дітей; розширена сім'я зазвичай об'єднує дві й більше нуклеарні сім'ї із спільним домогосподарством, складається з трьох чи більше поколінь; змішана сім'я − утворюється зі шлюбу розведених людей і включає нерідних батьків і нерідних дітей; сім'я батьків-одинаків [1]. Відповідно, спільність дозвіллєвих інтересів може спостерігатися в нуклеарних сім'ях; в розширених сім'ях зазвичай представлено розмаїття форм і видів дозвілля, які мають задовольняти одночасно потреби різних поколінь; у змішаних сім'ях дозвілля частіше є середовищем примирення, де члени родини пізнають один одного і вчаться взаємодовірі.

Важливо відмітити, що організація сімейного дозвілля має здійснюватися з урахуванням життєвих циклів сім'ї, які можуть бути розподілені наступним чином: період залицяння; фаза проживання подружжя без дітей − від початку проживання разом або в шлюбі до народження першої дитини; експансія – народження першої дитини до народження останньої, сім'я з маленькими дітьми; стабілізація. Фаза зрілого шлюбу – період виховання дітей, що триває до того періоду, коли перша дитина залишає дім; фаза, в якій діти поступово залишають батьківський дім; "порожнє гніздо" − подружжя знову залишається одне після від'їзду всіх дітей; фаза, на якій хтось із подружжя залишається самотнім після смерті іншого [12, 60]. На кожному з цих етапів розвитку сім'ї слід використовувати відповідні прийоми і методи, форми і види дозвіллєвої діяльності. Так, на етапі залицяння та проживання подружжя без дітей види і форми дозвіллєвої діяльності будуть більш активними, вільними від обов'язків. Тоді як, на етапі експансії і стабілізації дозвіллєві технології мають враховувати інтереси, вподобання та задовольняти потреби в дозвіллі кількох поколінь.

Сім'я виступає провідним інститутом соціалізації кожної людини, сприяє всебічному розвитку на всіх етапах її життєдіяльності. Важливу роль тут відіграють вікові технології дозвілля. Так, для дитини раннього і дошкільного віку сім'я уособлює навколишній світ, на норми і цінності якого вона орієнтується. В дозвіллі дітей домінує ігрова діяльність (сюжетно-рольові ігри, ігри з правилами, ігри-бесіди, ігри-перевтілення), читання казок, відпочинок, театр, атракціони, свята. В молодшому шкільному віці дитина вже може сумніватися в авторитеті і оціночних судженнях батьків та інших значущих дорослих (бабусі, дідусі, вчителі), здатна самостійно шукати відповіді на актуальні для неї питання. Основними формами дозвілля в цьому віці є дитячі свята, рухливі ігри, фізичні розваги і конкурси, гурткова діяльність, організація самодіяльної творчості, ляльковий театр, пальчиковий театр, сенсорна кімната. В підлітковому віці авторитетами стають однолітки, а провідним видом діяльності – довірливе спілкування з ними. Відтак, в дозвіллі підлітків важливу роль відіграють дитячо-підліткові організації. Для сфери дозвілля молоді характерними є: свобода особистості, яка проявляється у виборі форм, місця, часу проведення дозвілля; свобода від професійних та сімейно-побутових обов'язків; послаблення інституційного тиску на особистість молодої людини; час дозвілля присвячено, в основному, спілкуванню у молодіжних компаніях, групах однолітків, де формується особлива молодіжна субкультура, що впливає на становлення особистості молодої людини. Дозвілля людей зрілого віку також має свої особливості. Його характеризують: усталеність дозвіллєвих вподобань; одомашнення дозвілля; розвиток сімейної та родинної художньої творчості (сімейні ансамблі, хори, падіння інтересу до читання); зростання індивідуальної творчості, авторської самодіяльності, малих форм дозвілля; зниження інтересу до масових форм дозвілля; комп'ютеризація і телеманія, ЗМІ виступає основним фактором інформованості дорослих; самоосвіта і самовдосконалення. Інтереси і вподобання представників старшого покоління є більш усталеними, спрямованими, переважно, на вирішення побутових проблем, а не на розвиток власної особистості та особистості дітей. В результаті діти починають шукати інші осередки, де намагаються отримати і закріпити соціальний статус, задовольнити свої потреби та інтереси, зокрема, дозвіллєві. Тому важливо формувати спосіб життя сім'ї, її культурні цінності на спільних соціально-культурних і морально-етичних принципах. Саме сприятливий клімат в сім'ї є основою гармонійних стосунків всіх її членів, запорукою психоемоційної рівноваги, хорошого настрою, повноцінного відпочинку особистості, позитивного ставлення до діяльності [8, 74].

Ще однією важливою умовою гармонійного розвитку сім'ї і культури її дозвілля є розподіл ролей і сімейних обов'язків. При цьому слід орієнтуватися на індивідуальні уподобання членів сім'ї, їх уміння і здібності, користь різних видів діяльності для кожного члена сім'ї. В сімейному дозвіллі створюються сприятливі умови для зміцнення стосунків, організації різних видів діяльності: спілкування, гри, навчання, праці; для збагачення їх змісту; зближення всіх членів сім'ї, передачі досвіду і традицій молодшим поколінням.

Описані вище акценти дають змогу засвідчити, що сімейне дозвілля – це вільне проведення часу, яке передбачає спільну участь всіх членів сім'ї в різних видах активної і пасивної діяльності; сприяє згуртованості сім'ї, допомагає краще пізнати один одного; є засобом для відновлення фізичних і духовних сил людини, формування її особистості [9]. Відповідно, саме в сімейному дозвіллі здійснюється взаємодія, взаєморозвиток і взаємопідтримка представників різних поколінь.

Сімейне дозвілля є сферою зняття психологічної напруги, сприяє зміцненню сім'ї та виконує ряд функцій: комунікативну, яка реалізується в сімейному спілкуванні і діяльності (сімейні свята і розваги, сімейні подорожі, сімейний відпочинок); виховну, що здійснюється в ефективній організації і регулюванні вільного часу, правильному виборі і використанні форм і засобів сімейного дозвілля; рекреаційну, яка полягає у відновленні фізичних, психічних, духовних сил членів сім'ї; ціннісно-орієнтаційну, що проявляється у формуванні і розвитку системи сімейних цінностей (моральних, культурних), правил і норм поводження, в отриманні першого соціального досвіду дітьми [11, 267]. За нашим баченням, окрім вище означених, сімейне дозвілля може виконувати такі важливі функції: створення й оптимізація подружніх та батьківсько-дитячих стосунків; збереження і передача сімейних традицій, звичаїв; формування довіри до суспільства, підготовка до системи суспільних відносин.

Сімейне дозвілля займає особливе місце в розвитку морально-естетичної культури. Це пояснюється тим, що в родині створюються найбільш інтимні умови життєдіяльності людей, їхнього спілкування і взаємин; більшість людей проводять значну частину вільного часу саме в сімейному оточенні; сімейне дозвілля характеризується відносною стабільністю і пов'язане із сімейно-побутовими традиціями і звичаями [6]. В організації сімейного дозвілля значущості набуває уміння дорослих раціонально планувати і використовувати свій вільний час та навчити цьому дітей. Це уміння залежить від організованості, відповідальності, діловитості, від розуміння часу як багатства. Найкращим способом навчити дітей організовувати свій вільний час є власний приклад їх батьків. Зокрема, це проявляється у: встановленні і підтримці режиму дня, розподілі обов'язків у родині, виконанні простих правил сімейного і загальнолюдського гуртожитку; ставленні батьків до культурного дозвілля. Так, М. Б. Зацепіна виділяє такі категорії батьків за типом їх ставлення до дозвілля: батьки, які вважають, що дозвіллєва діяльність не має бути спільною; традиції, окрім свят, не мають ніякого значення; спільна діяльність має вузькосімейну спрямованість; батьки, які приділяють увагу спільній діяльності, прагнуть сформувати розуміння необхідності ціннісного ставлення до вільного часу, навчити дитину цікаво і різнобічно проводити його; батьки, які розуміють соціальну значущість культурного дозвілля, прагнуть передати сімейні традиції молодшому поколінню, постійно залучають дитину до творчої діяльності [8, 76].

Відповідно, особливості ставлення батьків до дозвілля, клімат в родині формують сімейні традиції в сфері дозвілля. Зміст сімейного дозвілля визначається інтересами кожного члена сім'ї. Тому в організації сімейного дозвілля необхідно враховувати як індивідуальні інтереси кожного члена сім'ї, так і їх спільні інтереси. Сімейне дозвілля має приносити задоволення кожній людині, сприяти формуванню її культури. Як складова частина морально-етичної культури важливе значення мають традиції спілкування і взаємин у родині: відносини взаємної турботи, допомоги, підтримки, взаємної поваги, довіри, щирості, вдячності, співучасті, співпереживання, любові і вірності. Окрім зазначених в українському суспільстві поширеними є такі сімейні традиції: дні народження, початок і закінчення навчального року в школярів і студентів, дні повноліття, одержання паспорта, вступ до навчального закладу, весілля, початок трудового життя, вихід на пенсію. Такі події мають святкуватися активно, весело, щоб кожен член сім'ї відчував свою причетність і значущість [6].

Аналіз психологічних і культурологічних досліджень структури сім'ї, особливостей організації сімейного дозвілля дозволяє нам стверджувати, що найчастіше в сфері сімейного дозвілля використовуються вікові технології дозвілля, представлені вище; оздоровчі технології дозвілля (медико-біологічні, валеологічні, курортні, лікувально-профілактичні, спортивно-оздоровчі); екологічні технології (вивчення, опанування і охорона природи в процесі дозвілля різних груп населення); культурно-орієнтовані технології (створення і розвиток культурних цінностей, технічної, наукової, художньої, музичної, образотворчої, ігрової, навчальної, побутової, управлінської, комунікативної творчості).

На нашу думку, оптимальної реалізації означені технології набувають в різних видах і формах сімейного дозвілля дітей і дорослих: свята, спільні відвідування театрів, виставок, концертів, музеїв;

туризм, заняття спортом; спільні читання, бесіди про героїв книг і відомих людей; ігри, залучення до творчих аматорських занять; поїздки на природу; прогулянки до лісу чи парку; творча діяльність (вишивка, малювання, конструювання, ліплення, домашній театр тощо).

На жаль, дозвілля більшості сучасних українських сімей характеризується пасивністю. Вони проводять своє дозвілля перед телевізором, комп'ютером; спілкуються не безпосередньо, а за допомогою засобів мобільного зв'язку, Інтернету; менше часу приділяють спільному читанню книжок і журналів; рідше сім'ї виходять на прогулянки і відвідують кінотеатри, театри, музеї, виставки. Низький рівень культури сімейного дозвілля і його значущість в розвитку гармонійних відносин в родині дозволили виділити основні критерії ефективності організації культурного дозвілля в сім'ї: наявність у батьків системних знань про вплив дозвілля на дитину, що співвідносяться з потребами та інтересами дорослих; практичні уміння в організації спільної дозвіллєвої діяльності; творче ставлення до формування культури дозвілля в сім'ї; демократичний стиль ставлення до дитини і її поведінки; повага до потреб бажань та інтересів дитини; розвиток пізнавальних інтересів дитини, що сприяє формуванню потреби в самореалізації свого творчого потенціалу, здібності до подолання обмежень і труднощів; соціально значуща спрямованість спільної культурно-дозвіллєвої діяльності, наявність національних і сімейних традицій, що сприяє ціннісно-орієнтаційній єдності сім'ї [8, 77]. Відповідно, розвинена культура сімейного дозвілля, розмаїття його технологій, видів і форм є сприятливим середовищем для гармонійного функціонування сім'ї, особистісного розвитку кожного її члена, розвитку довірливих взаємовідносин.

Висновок. Технології дозвіллєвої діяльності з сім'ями передбачають вивчення структури сім'ї, її типів, підсистем, основних параметрів, зокрема, згуртованості, ієрархії, розподілу ролей в сім'ї; врахування життєвих циклів сімейної системи; підбір видів і форм сімейного дозвілля; використання вікових, оздоровчих, екологічних і культурно-орієнтованих технологій дозвілля. Організоване сімейне дозвілля сприяє оптимізації подружніх і батьківсько-дитячих стосунків; формуванню позитивних емоційних зв'язків, сприятливого психологічного клімату в родині; розвитку соціальної та емоційної ідентичності всіх членів сім'ї, всебічному їх розвитку; створює підґрунтя для розширення кола інтересів і розвитку здібностей кожного члена сім'ї; відродженню традицій і моральних цінностей сім'ї; формує культуру організації та проведення вільного часу в сім'ї.

Література

1. Андреева Т.В. Семейная психология: Учеб. пособие / Т.В. Андреева. – СПб.: Речь, 2004. – 244 с.
2. Ариарский М.А. Прикладная культурология: Монография / М.А Ариарский. – СПб.: ТГУ, 2001. – 561 с.
3. Бабенко Н.Б. Дозвілля сім'ї. Теоретичні та емпіричні аспекти: Моногр. / Н.Б. Бабенко. – К.: ДАКККіМ, 2001. – 157 с.
4. Бабенко Н.Б. Соціологія сім'ї: Навч. посіб. / Н.Б. Бабенко. – К.: ДАКККіМ, 2001. – 257 с.
5. Бирженюк Г.М. Основы социокультурного проектирования: Уч. пособие / Г.М. Бирженюк, А.П. Марков. – СПб.: СПГУП, 1997. – 262 с.
6. Бочелюк В.Й. Дозвіллєвознавство: Навч. пос. / В.Й. Бочелюк, В.В. Бочелюк. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.
7. Воловик А.Ф. Педагогика досуга: Учебник / А.Ф. Воловик, В.А. Воловик. – М.: Флинта, 1998. – 240 с.
8. Зацепина М.Б. Культура досуга в семье / М.Б. Зацепина // Современное дошкольное образование: теория и практика. – 2008.– № 2. – 82 с.
9. Кудренко Т. В. Специфика ценностных приоритетов семьи в сфере досуга [Текст] / Т. В. Кудренко // Проблемы и перспективы развития образования: материалы IV междунар. науч. конф. − Пермь: Меркурий, 2013. − С. 149-150.
10. Олійник О.О. Сімейне дозвілля як форма психологічної допомоги / О.О. Олійник // Питання культурології. – К.: Київський національний університет культури і мистецтв, 2014.– Вип. 30. – С. 88 – 94.
11. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: Підручник / І.В. Петрова. – К.: Кондор, 2005. – 408 с.
12. Черников А. В. Системная семейная терапия: Интегративная модель диагностики / А.В. Черников. – М.: Класс, 2012. – 208 с.
13. Ярошенко Н.Н. История и методология теории социально-культурной деятельности: Учебник / Н.Н. Ярошенко. – М.: МГКУКИ, 2009. – 360 с.

References

1. Andreieva, T.V. (2004). Family Psychology. St. Petersburg: Rech [in Russian].
2. Aryarskyi, M.A. (2001). Applied Cultural Studies. St. Petersburg: TSU [in Russian].
3. Babenko, N.B. (2001). Leisure of the family. Theoretical and empirical aspects. Kyiv: SAMSC&A [in Ukrainian].
4. Babenko, N.B. (2001). Sociology of the family. Kyiv: SAMSC&A [in Ukrainian].

5. Byrzheniuk, H.M., & Markov, A.P. (1997). Basics of sociocultural design:– St. Petersburg: SPSUP [in Russian].
6. Bocheliuk, V.I., & Bocheliuk, V.V. (2006). Leisure knowledge. Kyiv: Centre textbooks [in Ukrainian].
7. Volovyk, A.F., & Volovyk, V.A. (1998). Education of leisure. Moscow: Flynta [in Russian].
8. Zatsepyna, M.B. (2008). Culture of leisure in the family. Modern preschool education: theory and practice, 2, 74-82 [in Russian].
9. Kudrenko, T. V. (2013). Specificity values family priorities in the field of leisure: IV the Fourth Proceedings of the International Scientific Conference " Problems and prospects of development of education". (pp. 149-150). Perm: Merkuryi [in Russian].
10. Oliinyk, O.O. (2014). Psychological assistance in field of family leisure, Question of Cultural Studies. (Is. 30), (pp. 88-94). Kyiv: KyivNUC&A [in Ukrainian].
11. Petrova, I.V. (2005). Leisure in foreign countries. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
12. Chernykov, A.V. (2012). Systemic family therapy: Integrative diagnostic model. Moscow: "Klass" [in Russian].
13. Yaroshenko, N.N. (2009). History and methodology of the theory of socio-cultural activities. Moscow: MSKUC&A [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.01.2016 р.

УДК 7.01:111.852

Парфьонова Оксана Ігорівна,
кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв
parfenova2002@ua.fm

ЕСТЕТИКА І. КАНТА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК XVIII СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із визначенням кола мистецьких практик XVIII ст., на тлі та під впливом яких сформувалася естетика І. Канта у частині вчення про прекрасне і про роль генія у мистецтві. **Методологія дослідження** полягає у поєднанні методу текстуального аналізу трактатів І. Канта з метою експлікації інформації відсилочно-ілюстративного характеру в аргументативному дискурсі кантівської естетики та біографічного методу, який дає змогу корелювати висновки, отримані за допомогою попереднього методу, підвищуючи рівень їх достовірності. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про вплив літератури і візуальних мистецтв XVIII ст. на формування естетичних поглядів І. Канта. **Висновки.** Доведено, що в якості теоретичних джерел кантівської естетики виступили не тільки, власне, філософські концепції (Баумгартен, Юм, Бьорк), а й стильова поліфонія мистецтв "галантного століття", перш за все, літератури, яка, зокрема, вплинула на вчення І. Канта про "незацікавлений" характер естетичного судження. Основним мистецьким детермінативом естетичної концепції І. Канта є підстави вважати художню літературу, на тлі якої вплив візуальних арт-практик варто визначити як другорядний.

Ключові слова: І. Кант, література, образотворче мистецтво, рококо, сентименталізм, класицизм.

Парфёнова Оксана Игоревна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств*

Эстетика И. Канта в контексте художественных практик XVIII века

Цель работы. Исследование связано с определением круга художественных практик XVIII ст., на фоне и под влиянием которых сформировалась эстетика И. Канта в части учения о прекрасном и о роли гения в искусстве. **Методология исследования** состоит в объединении метода текстуального анализа трактатов І. Канта с целью экспликации информации отсылочно-иллюстративного характера в аргументативном дискурсе кантовской эстетики и биографического метода, который позволяет коррелировать выводы, полученные с помощью предыдущего метода, повышая уровень их достоверности. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о влиянии литературы и визуальных искусств XVIII ст. на формирование эстетичных взглядов И. Канта. **Выводы.** Было доказано, что в качестве теоретических источников кантовской эстетики, выступили не только, собственно, философские концепции (Баумгартен, Юм, Бьорк), но и стилевая полифония искусств "галантного столетия", прежде всего, литературы, которая, в частности, повлияла на учение И. Канта об "незаинтересованном" характере эстетичного суждения. Основным художественным детерминативом эстетичной концепции И. Канта есть основания считать художественную литературу, на фоне которой влияние визуальных арт-практик нужно определить как второстепенные.

Ключевые слова: И. Кант, литература, изобразительное искусство, рококо, сентиментализм, классицизм.

© Парфьонова О.І., 2016

Oksana Parf'onova, *candidate of history, associate professor of culturology department , Kyiv National University of Culture and Arts*

I.Kant's aesthetics in context of art practices of the XVIII century

The purpose of the article is to determine the sphere of art practices of the XVIII century against the background and under the impact of which I.Kint's aesthetics regarding doctrine about the beautiful and the role of a genius in art was developed. **Methodology of investigation** consists in combination of a method of textual analysis of I.Kant's treatises with the purpose of explication of referential and illustrative information in argumentative discourse of I.Kant's aesthetics and a biographic method which allows to correlate the conclusions received by means of the previous method increasing the level of their credibility. **Scientific novelty of work** consists in expansion of ideas about the influence of literature and visual arts of the XVIII century on the development of I.Kant's aesthetic views. **Conclusions.** It was proved that not only philosophical concepts (Baumgarten, Hume, Burke) had served as theoretical sources of Kant's aesthetics but also the style polyphony of arts, first of all, literature of "courteous century" which had influenced Kant's doctrine about "disinterested" character of aesthetic judgment. Fiction is supposed to be the main art determinative of I.Kant's aesthetic concept against a background of which the impact of visual art practices should be defined as minor.

Keywords: I. Kant, literature, fine arts, rococo, sentimentalism, classicism.

Останнім часом у вітчизняному мистецтвознавчому, філософському і культурологічному дискурсах актуалізувалося питання світоглядних основ художньої творчості. Так, Ю. Романенковою експліковано світоглядні універсалії як детермінативи творчості німецьких романтиків [15]. Автор здійснила спробу відстежити вплив теоретичних парадигм світогляду, що набували поширення у "зламні" епохи, на мистецтво, зокрема на процес стилеутворення.

Одним з теоретиків, чиї ідеї у свій час потужно вплинули на європейську художню культуру і мистецтво, у тому числі на становлення романтизму, був І. Кант.

І. Канту присвячена численна література, переважно історико-філософського спрямування: В. Ф. Асмус [1], А. В. Гулига [4], І. С. Нарський [11], Т. І. Ойзерман [13]. У цих дослідженнях, які стали вже класичними, філософія І. Канта була розглянута і проаналізована настільки всебічно, що, здавалося б, не можна додати майже нічого, що залишилося б поза увагою їх авторів. Так, В. Асмус детально охарактеризував аналітику прекрасного і вчення про мистецтво в філософії І. Канта [1, 435-531]; теорію мистецтва І. Канта прискіпливо проаналізував І. С. Нарський [11, 49-176]; дещо менше зосередився на естетичній складовій кантівської філософії Т. І. Ойзерман [13]. Втім, усі вони аналізували вчення І. Канта про прекрасне, не виходячи, так би мовити, за межі власне філософського дискурсу. Лише А. Гулига, відмітивши, що "Кант прийшов до естетики, відштовхуючись не від проблем мистецтва, а від потреб філософії" [4, 197], розширив контекст аналізу естетичної складової його філософського спадку, залучивши для цього характеристику мистецького життя Кенігсбергу як можливого чинника впливу на деякі риси кантівської естетики.

З останніх праць варто назвати дисертаційне дослідження Ю. О. Загороднєвої, в якому автор аналізувала класифікацію мистецтв І. Канта [5].

Утім, незважаючи на наявність досліджень, такий аспект, як вплив мистецьких практик XVIII ст. на концептуальні положення кантівської естетики, залишається в цілому малодослідженим.

Мета дослідження. У цій статті ми ставимо за мету окреслити коло мистецьких практик, на тлі та під впливом яких сформувалася естетика І. Канта у частині вчення про прекрасне і про роль генія у мистецтві.

Об'єктом обрано естетику І. Канта, предметом – проблему прекрасного в філософії І. Канта в світлі експлікованих і неекспліковних інспірацій, викликаних мистецькими практиками XVIII ст.

Виклад основного матеріалу**.** Обговорення проблеми прекрасного в дискурсі античної філософії розпочав Платон та відобразив цю специфіку в діалозі "Протагор". Наведені у цьому діалозі аргументи та контраргументи Сократа і Протагора можна вважати точкою біфуркації античної філософії, від якої логіка дискусії пішла двома шляхами: до релятивізації і суб'єктивізації філософії кінічної школи, і в напрямку пошуків обгрунтування абсолютного характеру прекрасного в системі об'єктивного ідеалізму Платона, а через нього і неоплатоніків – в середньовічній філософській догматиці. З поверненням в добу Ренесансу антропологічного характеру філософії до певної міри актуалізується і "парадигма кініків". Однак, з Нового часу філософський антропоцентризм починає тіснити нова сцієнтоцентрична парадигма, що формує нову точку біфуркації: емпіризм – раціоналізм. Послідовне і несуперечливе з точки зору внутрішньої логіки розгортання філософської думки у напрямі емпіризму призводить через сенсуалізм (Д. Локк) до агностицизму (Д. Юм) і до крайньої форми суб'єктивного ідеалізму – соліпсизму (Д. Берклі).

У цьому контексті німецьку філософію XVIII ст. можна розглядати як спробу синтезу емпіризму і раціоналізму, зокрема в естетиці О. Баумгартена "Естетика, призначена для лекцій"

(1750-1758) і особливо І. Канта, "Критика здатності судження" (1790) що відноситься до пізніх творів мислителя .

Теоретичні джерела кантівської філософії добре вивчені, це – з одного боку раціоналізм Г. Лейбніца, Х. Вольфа і автора неологізму "естетика" О. Баумгартена і філософський англійський сенсуалізм (Е. Бьорк, Ф. Хатчесон, Е. Шефтсбері), включаючи агностицизм Д. Юма – з іншого [1; 5]. (Про те, що філософія О. Баумгартена слугувала відправною точкою для кантівського "критицизму", фактично свідчить сам І. Кант [7, 64]).

Крім того, кантівська теорія прекрасного мала свою передісторію в теоріях прекрасного Г. Лессінга і І. Вінкельмана, кантівська теорії генія – в теоріях французів Ж.-Б.Дюбо ("Критичні роздуми про поезію і живопис" (1719)) і Д. Дідро ("Філософські дослідження про походження і природу прекрасного" та "Племінник Рамо"), кантівська теорія естетичного судження як судження самку – в теорії національного смаку як основи мистецтва, що належала французу де Келюсу, і у критиці Г. Лессінгом "хибного смаку" і "необґрунтованих суджень".

Залишаючись в межах класичної (аристотелівської) парадигми мистецтва, Г. Лессінг критикує класицистичне мистецтво у його "Лаокоон, або про межі живопису і поезії" (1766) в царині театральної драматургії за властиві класицизму прийоми описовості, а не дії. Слід звернути увагу, що об'єктом його критики виступає переважно французька драма. Однак констатація Г. Лессінгом необґрунтованого характеру суджень як оцінки "хибного смаку" не виходить за межі констатації і резонерства на рівні здорового глузду. Водночас Г. Лессінг, критикуючи літературно-драматургічний класицизм, з пієтетом ставиться до античного мистецтва, з арсеналу якого, до речі, живився європейський класицизм XVIII ст. Розглядаючи прекрасне як ідеал, що має абсолютний характер, а тому є однаковим для всіх часів і народів, Г. Лессінг в якості такого ідеалу визначав античне (давньогрецьке мистецтво).

У цьому погляди Г. Лессінга співпадають з поглядами і оцінками І. Вінкельмана, на "Історію мистецтва древності" на якого прямо посилається і яку високо оцінює [12, 496].

Але І. Кант "вихований" на літературі німецького рококо: Віланда він ставить на один рівень із Гомером [8, 145], а Клопштока – з Вергілієм [9, 223]. Щоправда, Клопшток – представник не стільки рококо, скільки сентименталізму, до якого "додано" стилістику бароко і класицизму, однак він вважався суто німецьким національним поетом, який до того ж вкрай негативно ставився до італійського і французького мистецтва і виступав проти "сліпого поклоніння" мистецтву давнього світу [14].

На відміну від Віланда і Клопштока, в естетичних трактатах Канта жодних згадок ані Вінкельмана, ані Лессінга немає, так як і Келюса, Дюбо і навіть Дідро. Відсутність прізвища останнього особливо дивує, адже інших представників французького Просвітництва І. Кант не тільки часто згадує, але й цитує (Вольтера, Руссо, Гельвеція, Монтеск'є, Д'Аламбера). Утім характер цих посилань різний: з Вольтером І. Кант погоджується [8, 176],точку зору Руссо категорично заперечує [9, 262], до Монтеск'є і Д'Аламбера апелює як до авторитетів, що підтверджують його точку зору [9, 263], Гельвеція – переповідає [10, 291].

Іншим є ставлення І. Канта до англійських філософів – представників сенсуалізму: Ф. Хатчесона, Е. Шефтсбері, Д. Юма, Е. Бьорка. Останній викликає у Канта особливий пієтет, він вважає, що Е. Бьорк "заслуговує бути названим як найзнаменитіший автор" [8, 105] і якого називає представником психологічного трактування естетичних суджень, чий розбір піднесеного і прекрасного "напрочуд гарний" [8, 106]. Таким чином, саме трактат Е. Бьорка "Філософські дослідження походження наших ідей піднесеного і прекрасного" [2] є експлікованим самим І. Кантом теоретичним джерелом кантівської естетики. Однак, відштовхуючись від теорії моральних почуттів, І. Кант позбавляє судження про прекрасне епістемологічного статусу, що відрізняє його від позиції англійського сенсуалізму, зокрема, Ф. Хатчесона і Е. Шефтсбері.

Якщо вчення І. Канта про прекрасне можна вважати цілком умоглядним, "виведеним" з суто філософської рефлексії, передусім, філософії О. Баумгартена (відомо, що, спираючись на його "Метафізику", І. Кант тривалий час читав свої лекції в університеті Кенігсберга, а перша з кантівських "Критик" – "Критика чистого розуму" – недаремно розпочинається з "Трансцендентальної естетики"), то відносно вчення про прекрасне в мистецтві емпіричною базою, якщо про таку взагалі можна говорити відносно філософії І. Канта, виступали вербальні джерела: література і "перекази" свідків, тобто те, про що І. Кант *читав* (курсів мій. – О.П.), але чого не мав бачити на власні очі. Останнє не дивно: Італії і Франції філософ не відвідував та й взагалі далі, ніж на відстань 120 км., від Кенігсберга не виїжджав.

З візуальних мистецтв увагу І. Канта привертає, насамперед, архітектура.

Ось в "Аналітиці піднесеного", книзі другій "Критики естетичної здатності судження" І. Кант згадує про єгипетські піраміди: як "відмічає Саварі (Клод-Етьєн Саварі – французький мандрівник,

якому належать три томи "Листи про Сірію та Єгипет" (1785-1786) – О.П.) у своїх повідомленнях (тут і далі виділено мною – О.П.) з Єгипту: щоб зазнати повного зворушення від величини пірамід, не слід підходити надто близько до них, але й не треба відходити од них надто далеко…" [8, 74]. Саме цим можна також, – продовжує він,– "пояснити й ту збентеженість чи певного роду розгубленість, які, як розповідають, охоплюють глядача у церкві св. Петра в Римі…" [8, 75].

Подібного роду звернення за прикладами до архітектури І. Кант робить в іншій роботі – "Спостереження над чуттям прекрасного і піднесеного" (1797): "Вид єгипетських пірамід, як розповідає Газельквіст, – зворушує нас значно більше, ніж те, що можна собі уявити з усіх описів, проте їх будова є простою і благородною" [9, 217]. Там само І. Кант продовжує вже без посилань на автора свідчень: "Церква св. Петра в Римі є чудовою, оскільки на її архітектурі, великій і простій, краса, наприклад, золото, мозаїка і т.п., розподілена так, що відчуття піднесеного усе ж є домінуючим, то і сам предмет називається чудовим" [9, 217]. Ця видатна архітектурна споруда знов згадується І. Кантом, але вже в "Антропології з прагматичної точки зору": "з достеменним, ідеальним смаком може сповна поєднуватись розкіш, тобто щось піднесене, яке водночас є прекрасним (як от розкішне зоряне небо, або, якщо це звучить не надто низько, собор св. Петра у Римі)" [10, 340].

У цій самій роботі наведено приклад з віллою Палагонія: "коли художник працює за образами, що схожі на твори природи, то його твори називаються *природними* (курсив І. Канта – О.П.); та коли ж він (принц Палагонський в Сицилії) виготовляє їх за образами, які не можуть траплятися в досвіді, то вони називаються химерними, неприродними, карикатурними; такі вимисли є мов сновидіннями несплячого…– Ми часто і радо граємо уявою, але і уява (як і фантазія) так само часто, і інколи дуже не до речі, грає нами" [10, 287].

Цю споруду І. Кант на власні очі не бачив (він навіть не уточнює, що химери прикрашають віллу), тож отримував відомості щодо неї за допомогою якихось друкованих джерел. Таким літературним джерелом не могла бути "Італійська подорож" Й. Ф. Гьоте, оскільки видана вона була вже після смерті філософа з Кенігсберга. Хіба що автор "Фауста", який під час своєї подорожі до Італії 1786-1788 рр. відвідав передмістя Палермо Багерію, де знаходиться згадана вілла, і надав її яскраве описання, надрукував фрагмент з описанням свого відвідування маєтку графа Палагонського [3, 485-486] до 1798 р. – року видання І. Кантом його "Антропології з прагматичної точки зору". Однак, І. Кант зазвичай називає авторів, але автора цієї інформації він не наводить. Щодо Гьоте, то його прізвище в роботах І. Канта не зустрічається.

Описання химер вілли Палагонія є у Вольтера, І. Кант міг бути з цим описанням знайомий, проте Вольтер у цьому контексті не згадується.

В "Антропології з прагматичної точки зору" І. Кант згадує "руїни Пальміри, Бальбека і Персеполя – "це промовисті пам'ятки мистецтва давніх царств і сумні прикмети зміни усіх речей" [10, 309].

З власне художників згадування І. Канта (у "Спостереження над чуттям прекрасного і піднесеного") заслуговує лише У. Хогарт [9, 222], з гравюрами якого філософ міг бути знайомий, оскільки вони широко тиражувалися. Можливо тому з поміж живописців І. Кант віддає перевагу "живописцю ідей": "*Живописець природи* з пензлем або пером в руках… ще не володіє художнім духом; єдиний майстер у красних мистецтвах – це *живописець ідей*" (курсив І. Канта – О.П.) [10, 343].

Інша справа – література. "Критика естетичної здатності судження" та інші трактати пістріє прізвищами поетів XVII-XVIII ст.: німців Віланда, Клопштока, які поставлені І. Кантом на один щабель із Гомером і Вергілієм [9, 223], англійців: Шекспіра, Мільтона, Батлера і Стерна [10, 327], а знайомство з Дефо і Річардсоном відображують посилання на героїв їх романів, які користувалися такою популярністю, що імена літературних персонажів Робінзона і Грандисона стали нарицательними [10, 235]. І хоч англійською І. Кант не володів, він читав англійських поетів, як і філософів, у перекладах німецькою.

Арт-практики Західної Європи XVIII ст. – це співіснування класицизму, бароко, рококо і сентименталізму. На рококо і сентименталізм як культурно-мистецьке тло, на основі якого формувалась і який водночас заперечувала естетика Канта, звернув увагу Ф. Шеллінг, що писав: "…у добу найглибшого приниження мистецтва, коли царювала пуста сентиментальність, а від мистецтва очікували то брутальної матеріальної насолоди (йдеться про відвертий гедонізм, зокрема французького, образотворчого мистецтва рококо – О.П.), то покращення звичаїв, …коли було повністю забуто …прекрасне, …Кант піднімається до ідеї мистецтва в його незалежності від будь-якої іншої мети, крім тієї, яка міститься у ньому самому, стверджує безумовність краси…" [16, 31]

Ця варіативність ціннісно-оціночного дискурсу художньої культури і мистецтва ХУІІІ ст. є ґрунтом, на якому формувалася естетика І. Канта і, зокрема, його теорії прекрасного, як співвіднесеність предиката судження із суб'єктом з його почуттям задоволення чи незадоволення. Суб'єктивізація естетичного

судження як судження самку (а про смаки, як відомо, не сперечаються,себто не співвідносять з критерієм істинності) – результат у тому числі і стильової поліфонії мистецьких практик XVIII ст.

Висновки. Друковане слово, літературна рефлексія від, власне, філософського дискурсу до белетристичного, було головним джерелом філософії І. Канта. Саме через це з-поміж "красних мистецтв" філософ віддавав першість поезії і ораторському мистецтву, а з них перше місце посідала поезія. З текстуального аналізу трактатів І. Канта витікає, що він був непогано обізнаний з творами літератури і ораторськими текстами. З власне мистецьких арт-практик – література німецького рококо (К. М. Віланд), англійського (С. Річардсон, Л. Стерн, Е. Юнг), французького (Ж.-Ж .Руссо, Вольтер) і німецького (Ф. Г. Клопшток) сентименталізму, а також англійського літературного класицизму (Дж. Мільтон).

Візуальні ж арт-практики особливого впливу на Канта не здійснили через його просторову самоізольованість у Кенігсберзі, і, у свою чергу, не зазнали впливу з боку кантівської філософії. Якщо згадки про архітектурні пам'ятники на сторінках його філософських трактатів зустрічаються, то про образотворчі мистецтва мова майже не йде, що ставить питання щодо його обізнаності з візуальними мистецтвами: живописом і скульптурою.

І. Кант залишається в межах аристотелівської парадигми мистецтва як мімесісу. Разом із тим, поглиблення суб'єктивності критерію прекрасного взагалі, і характеристика генія як таланта, що "дає мистецтву правило", – це точка біфуркації, від якої починається формування принципово нової парадигми мистецтва і розуміння прекрасного, в якій відбувається поступова ревізія погляду на мистецтво як наслідування природі та її розгляду в якості критерію прекрасного в мистецтві, і в якій посилиться увага до ролі митця, котрий вже не обов'язково має наслідувати природі, а, навпаки, створюватиме її сам, ставлячи власний опус над схожістю або подібністю до природи. Таким чином, можемо розглядати естетику І. Канта як ідейне джерело не тільки майбутнього романтизму, але й більш віддаленої суб'єктивістської парадигми мистецтва і художньої творчості, що оформлюється з другої половини XIX ст.

Література

1. Асмус В.Ф. Иммануил Кант /В.Ф.Асмус. – М.: Наука, 1973.– 539 с.

2. Берк Э. Философские исследования происхождения наших идей возвышенного и прекрасного /Берк Э. – М.: Искусство, 1979.

3. Гете Й. Ф. Итальянское путешествие /Й. Ф. Гете. – М.: Б.С.Г.- Пресс, 2013. – 655с.

4. Гулига А.В.Кант / Гулига А.В. – М.: Молодая гвардия,1977. – 304 с.

5. Загороднева Ю.А. Судьба "приятных" и "изящных" искусств И.Канта в современной культуре / Ю. А .Загороднева: дис…канд. культурологии. – Саратов, 2013.–168 с.

6. Иванов В. Л. "Метафизика" Баумгартена в традиции немецкой школьной философии XVIII в. / В.Л. Иванов // EINAI: Проблемы философии и теологии. – № 1. – 2012. – С.108–140.

7. Кант Иммануил. Трансцендентальная эстетика / Иммануил Кант. Критика чистого разума; пер. с нем. Н. Лосского. – М.: Эксмо, 2009. – С.63-89.

8. Кант Іммануіл. Критика естетичної здатності судження / Іммануіл Кант. Естетика; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Львів: Аверс, 2007. – С.15–210.

9. Кант Іммануіл. Спостереження над чуттям прекрасного і піднесеного / Іммануіл Кант. Естетика; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Львів: Аверс, 2007. – С.211–274.

10. Кант Іммануіл. Антропологія з прагматичної точки зору / Іммануіл Кант. Естетика; пер. з нім. Б. Гавришкова. – Львів: Аверс, 2007. – С. 275–346.

11. Нарский И.С.Западноевропейская философия XIX века / Нарский И.С. – М.: Высшая школа, 1976. – 585 с.

12. Лессинг, Г. Е. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии; пер. Е.Эдельсона/ Г. Лессинг. Избранные произведения. – М.: Художественная литература,1953. – С.385–516.

13. Ойзерман Т.И. Кант и Гегель. Опыт сравнительного исследования / Ойзерман Т.И. -М.: Канон+,2008. – 520с.

14. Пуришев Б. Клопшток Фридрих Готлиб / Б. Пуришев: Електронний ресурс. – Режим доступу: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-3121.htm.

15. Романенкова Ю.В. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова. – К. : Химджест, 2009. – 276 с.

16. Шеллинг В. Ф. Й. Иммануил Кант/ Шеллинг В. Ф. Й. Сочинения 2 т.: пер. с нем. М. И. Левиной и А. В. Михайлова. – Т. 2. – М.: Мысль,1989. – С. 27–33.

References

1. AsmusV.F. (2005). Immanuil Kant. Vysshaja shkola [in Russian].

2. Berk E.(1979). Philisophical investigations of our concepts of the sublime and the beautiful origin. M.: Iskusstvo [in Russian].

3. GeteY.F.(2013). A trip to italy.(N.A.Kholodkovskiy, Trans). M.:B.S.G.- Press [in Russian].

4. Guliga A.V. (1977). Kant. Moscow: Molodaja gvardija [in Russian].
5. ZagorodnevaYu.A.(2013). The Fate of "pleasant" and "fine" arts of I.Kant in modern culture. Candidate's thesis. Saratov [in Russian].
6. IvanovV.L.(2012). Baumgarten's "Metaphysics" in tradition of German school of philosophy of the XVIII c. EINAI: Problemy filosofii I teologii,1,108-140. [in Russian].
7. Kant, Immanuil. (2009). Transcendental aesthetics. (N.Losskiy. Trans.) M.: Eksmo [in Russian].
8. Kant, Immanuil.(2007). The criticism of aesthetic ability of judgement. (B.Gavryshkova.Trans.) L'viv: Avers [in Ukrainian].
9. Kant, Immanuil. (2007). The supervision for the sense of the beautiful and sublime.(B.Gavryshkova.Trans.) L'viv: Avers [in Ukrainian].
10. Kant, Immanuil.(2007). Anthropology from pragmatic point of view. (B.Gavryshkova. Trans.) L'viv: Avers [in Ukrainian].
11. Narskiy I.S. (1976). West European philosophy of the XIX c. Moscow: Vysshaja shkola [in Russian].
12. Lessing, G.E.(1953). Laokoon or about the boundaries of painting and poetry. (E. Edel'son. Trans.) M.: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
13. Oizerman T.I. (2008). Kant and Hegel. The experience of comparative research. Moscow: Kanon [in Russian].
14. Purishev B. Klopstok Fridrikh Gotlib. Retrieved from: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-3121.htm
15. Romanenkova Yu.V. (2009). World outlook universals of Stilwandlung's period in world's artistic process. – Kyiv : Khimdzhest [in Russian].
16. Shelling V.F.Y. (1989) Immanuil Kant. (M.I.Levina i A.V.Mikhailov.Trans.) M: Mysl' [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2016 р.

УДК 008:398](477)"16/17

Піщанська Вікторія Миколаївна,
кандидат культурології, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
victorya.ps@gmail.com

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА

Мета роботи полягає у доведенні світоглядної значущості козацької духовної культури в мистецьких процесах кінця XVII – першої половини XVIII ст., які відбувалися в Україні під впливом загальноєвропейських тенденцій бароко та феномена українського козацтва; в окресленні жанрово-тематичних і художньо-образних особливостей козацького декоративно-ужиткового мистецтва, що залишаються у зоні дії існуючих упереджень у контексті загальних тенденцій стильового розвитку українського мистецтва досліджуваного періоду. **Методологія** дослідження пов'язана із застосуванням компаративного, історико-культурного та герменевтичного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу піддати стильовому аналізу пам'ятки козацького декоративно-ужиткового мистецтва, завдяки яким можна стверджувати про його автентичність та самобутність. **Наукова новизна** даної розвідки пов'язана із включенням козацького декоративно-ужиткового мистецтва в культурний контекст доби бароко, з аналізом художньо-пластичного втілення духовних цінностей у прикладному мистецтві українських козаків. З причини малодослідженості козацької духовної культури як такої, а також через нечисленність відповідних теоретичних джерел з рефлексії козацького мистецтва до розгляду долучені зразки декоративно-прикладного мистецтва, створені у XVII–XVIII ст. на запорозьких теренах. В аналізі культурних артефактів ми виходили з того, що релігійно-світоглядні та художньо-стильові особливості козацького бароко можна вивести із символіки мистецьких творів, яка у бароковій стилістиці козацького мистецтва базується на єдності мистецтва і релігії. **Висновки.** Автор доходить висновку, що декоративно-прикладне мистецтво українського козацтва XVII–XVIII століть – яскравий приклад синкретичного поєднання споконвічних народних підвалин української етнічної культури, заснованих на гармонійному поєднанні локальних художніх традицій з релігійними засадами та естетичними відзнаками козацького бароко.

Ключові слова: декоративно-ужиткове мистецтво, українське козацтво, духовна культура, художня творчість, козацьке бароко.

© Піщанська В.М., 2016

***Пищанская Виктория Николаевна**, кандидат культурологии, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Стилевые особенности декоративно-прикладного искусства украинского казачества

Цель работы заключается в определении мировоззренческой значимости казацкой духовной культуры в художественных процессах конца XVII – первой половине XVIII вв., происходящих в Украине под влиянием общеевропейских тенденций барокко и феномена украинского казачества; в определение жанрово-тематических и художественно-образных особенностей казацкого декоративно-прикладного искусства, остающихся в зоне действия бытующих предубеждений в контексте общих тенденций стилевого развития украинского искусства изучаемого периода. **Методология** исследования связана с применением сравнительного, историко-культурного и герменевтического методов. Указанный методологический подход позволяет подвергнуть стилевому анализу памятники казацкого декоративно-прикладного искусства, благодаря которым можно утверждать о его подлинности и самобытности. **Научная новизна** данной работы связана с включением казацкого декоративно-прикладного искусства в культурный контекст эпохи Барокко, с анализом художественно-пластического воплощения духовных ценностей в прикладном искусстве украинских казаков. В виду малой изученности казацкой духовной культуры как таковой, а также в связи с немногочисленностью соответствующих теоретических источников по рефлексии казацкого искусства к рассмотрению привлечены образцы декоративно-прикладного искусства, созданные в XVII–XVIII вв. на запорожских просторах. В анализе взятых культурных артефактов мы исходили из того, что религиозно-мировоззренческие и художественно-стилевые особенности казацкого барокко можно определить из символики художественных произведений, которая в барочной стилистике казацкого искусства базируется на единстве искусства и религии. **Выводы.** Автор приходит к выводу, что декоративно-прикладное искусство украинского казачества XVII–XVIII вв. представляет собой яркий пример синкретического сочетания исконных народных основ украинской этнической культуры, основанных на гармоничном сочетании локальных художественных традиций с религиозными принципами и эстетическими свойствами казацкого барокко.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, украинское казачество, духовная культура, художественное творчество, казацкое барокко.

***Victoriia Pishchanska**, PhD in Culturology, associate professor, doctoral student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Stylistic features of decorative and applied arts of ukrainian cossacks

Purpose. The aim of the study is to prove the world-view significance of the Cossack spiritual culture in the cultural and art processes in XVII-XVIII centuries that took place in Ukraine under the influence of all-European Baroque trends and phenomenon of Ukrainian Cossacks and to define genre-thematic and artistic-imaginative features of the Cossack decorative and applied arts, which stay in the area of the existing prejudices in the context of general trends of style development of the Ukrainian art of the period under consideration. **Methodology.** The methodology of the research consists in the use of comparative, historical-cultural and hermeneutic methods. Mentioned above methodological approach allows to study stylistically the monuments of the Cossack decorative and applied arts, thanks to which one could affirm its authenticity and originality. **Scientific innovation.** The scientific novelty of the research is related to the inclusion of the Cossack decorative and applied arts into the cultural context of Baroque, with analysis of art and plastic embodiment of spiritual values in the applied art of the Ukrainian Cossacks. Because of insufficiently study of the Cossack spiritual culture and also because of the fact that there are very few relevant theoretical sources on the Cossack Art we have studied the samples of decorative and applied arts of XVII-XVIII centuries on the territory of Zaporozhia`s vast of land. While studying these cultural artifacts we were proceeding from the fact that the religious-ideological and artistic and stylistic features of the Cossack`s Baroque could be derived from art symbols, which in Cossack Baroque style were based on the unity of art and religion. **Conclusion.** The author concludes that the decorative and applied arts of the Ukrainian Cossacks of XVII–XVIII centuries are a vivid example of a syncretic mix of original folk basis of Ukrainian ethnic culture founded on the harmonious combination of local artistic traditions with religious principles and aesthetic characteristics of the Cossack Baroque.

Keywords: decorative and applied arts, Ukrainian Cossacks, spiritual culture, art work, Cossack Baroque.

Одним з народних джерел козацького бароко, у стильових особливостях якого присутні загальнокультурні, етнонаціональні, регіональні елементи, є декоративно-ужиткове мистецтво українського козацтва. Незважаючи на те, що статус декоративно-ужиткового мистецтва в українській етнокультурі протягом усієї її історії був дуже високим, його роль визначалась доволі своєрідно. На це останнім часом вказують деякі вчені (напр., Л. Ушкалов), зазначаючи, що декоративно-ужиткове мистецтво "не відігравало вирішальної ролі в мистецькому процесі, не визначало шляхів його еволюції" [7, 925]. Водночас вони не заперечують той факт, що декоративно-ужиткове мистецтво якнайактивніше проникало в усі сфери повсякденного життя, мало якнайширший спектр конкретних виявів [7, 925]. Такими "конкретними виявами" декоративно-ужиткового мистецтва є, з одного боку, його традиційність в народній культурі, а з іншого, зважаючи на те, що воно охоплює усі сфери повсякденного і святкового життя, його утилітарний характер. Проте саме традиційність і "прикрашена" декоративність складають ту духовно-естетичну серцевину, яка забезпечує етнокультурний механізм збереження та передачі суспільного досвіду і яким визначається його значущість, як народного джерела козацького бароко.

Аналіз досліджень і публікацій. Українське декоративно-ужиткове мистецтво XVII–XVIII ст., зокрема козацьке, з різних позицій розглядалося у працях Д. Антоновича [9], М. Драгана [2], П. Жолтовського [3], Р. Захарчук-Чугай [8], Г. Логвина [4], В. Овсійчука [6], Д. Яворницького [11; 12] та багатьох ін. дослідників. У світлі наявних історичних, мистецтвознавчих та культурологічних матеріалів осмислюємо унікальність і традиційність козацького декоративного мистецтва, осягаємо багатство та галузеву розгалуженість його ужиткових форм, починаючи з того, що "козаки вправні були у різних роботах, будували вітряки, піднімаючи їх крила до піднебесся, млини, сукновальні, робили вози, сани, кобзи-бандури, скрині тощо" [8, 727]. Проте істинне уявлення про світоглядну значущість духовної культури козацтва, зокрема впливу козацького мистецтва на українське бароко, залишається у зоні дії існуючих упереджень в контексті загальних тенденцій стильового розвитку в Україні кінця XVII – першої половини XVIII ст.

Наша ж мета ж полягає в тому, щоб альтернативно подолати цю вже звичну тенденційність і позначити інші можливі, зокрема регіональні та локальні, горизонти теоретичних поглядів на художні феномени козацької духовної культури. Не буде помилкою сказати, що стосовно деяких напрямів розвитку козацького декоративно-ужиткового мистецтва можемо говорити, тільки спираючись на наявні факти з одночасним введенням припустимих гіпотез. Але наявні матеріали, датовані відповідно до досліджуваного часу та до історії козацької локальної культури, є практично відсутніми.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи мистецтво українського козацтва, зокрема декоративно-ужиткові його форми, слід враховувати, що воно орієнтоване, передусім на традицію як засіб легітимації: "так було завжди і тому так мусить бути", передавалося від діда до батька, від батька до сина і т.д. Козаки у всьому "стійко берегли духовні сили і велич предків, шанували батьківське – своє, раціонально добротне, практичне, красиве, добре і життєствердне навіки" [8, 726] та сповна слідували народним традиціям.

Традиційність у мистецтві не можна відокремити від формування духовного світу особистості та її стосунків зі світом, тому закономірним у ній є *первинність* світоглядно-релігійного та художньо-естетичного. Народний досвід етнокультури транслюється і трансформується в передачі традицій від одного індивіда до іншого, тобто від попереднього покоління до наступного тощо. У випадку козацького мистецтва, враховуючи різнонаціональні єднання козаків, традиційне спирається на авторитет того, хто творить або репрезентує народний Sacrum. Зокрема, автори – "характерники" надають елементи сакрального втаємничення до поля естетичних смислів, які є очевидними і тому чинними для інших членів козацького братства. Тобто це традиційне є самозрозумілим і гідним довіри без особливих доказів у духовному просторі козацької культури.

Декоративно-ужиткове мистецтво українського козацтва призначене для внутрішнього вжитку референтної спільноти, де культурна єдність досягається через усталені канони, домовленості, угоди та є визначальною умовою порозуміння. Те, що слід знати і вміти, вже є, існує, відкрите для освоєння та є узвичаєним. Особливості української етнокультури є найістотнішими ознаками, що дають можливість вирізнити козацьке декоративно-ужиткове мистецтво та окреслити спосіб його включення в осібне і загальнокультурне існування. Загальнокультурне – в рамках розвитку стильових тенденцій бароко в цілому. Осібне – як регіональної особливості розвитку прикладної художньої творчості та інших побутових форм естетичної культури українського козацтва, що формують його неповторну самобутність. Проте слід враховувати і суперечність, яка повік триває між національно-самобутнім, тобто етнокультурним та загальнокультурним, або "між інтеграцією та дезінтеграційними процесами, в основі яких лежить природне прагнення до етнічної консервації того, що вироблено століттями" [5, 78].

Самобутні риси народної побутової культури проявляються, як правило, в особливостях будівництва та декору житла, в уснопоетичній та музичній творчості, у збереженні певних норм побутової поведінки та смаків, у крої й оздоблені одягу, в обрядах і кольорах тощо і, нарешті, у художньо-естетичних поглядах, які виявляють себе у всіх формах етнокультурної життєдіяльності. Названі риси виразно позначилися на козацькому декоративно-ужитковому мистецтві.

Завдяки тому, що народне декоративно-ужиткове мистецтво менше було сполучено з професійними канонами високого мистецтва, а надзвичайно ревно дотримувалося традиційності, воно одночасно залишалося відкритим для творчого засвоєння найновіших тенденцій. Зокрема, у козацькому мистецтві, разом із дотриманням консерватизму традиційної української культури, та зверненням до загально барокових стильових тенденцій, яскраво позначилися митецькі новації козацького бароко. І хоча дехто вважає неприпустимим, відповідно до вимог етнокультурного консерватизму, "змішування національного самобутнього з інонаціональним, що часто вважають

руйнівним і деструктивним" [5, 78], саме ця дифузійність і стильовий синкретизм виявляють унікальність духовної культури українського козацтва.

В українській культурі XVII–XVIII ст. зазначена традиційність "найповніше виявлялася у тих видах мистецької творчості, що виходили з власних коренів" [10, 925], у т.ч. народних джерел козацького мистецтва. Зокрема, до таких дослідники відносять килимарство, вишивання та художнє скло, зазначаючи, що дані види декоративно-ужиткового мистецтва якнайменше зазнавали новацій, зважаючи на "консервативність" їхнього виробництва. Водночас вони вказують на відкритість традиційного декоративно-ужиткового мистецтва зовнішнім впливам, наприклад, у гончарстві, яке активно змінювалося та золотарства, в якому широко використовувалася образотворча іконографія та орнаментика європейських взірців [10, 925].

Також необхідно зазначити, що піднесення декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва дещо не співпадало із загальним розвитком цього виду художньої творчості в українській культурі, як і не було абсолютно тотожним формування його стильових особливостей. Але, все ж таки, мистецьке життя козаків проходило не ізольовано від провідних тенденцій світового мистецтва, а козацьке мистецтво за часів козацької республіки, Гетьманщини, визнане як унікальне загальноєвропейське явище, у декоративно-ужиткових формах якого в повну силу виражений творчий потенціал народного генія [8, 726].

Ще у XIX ст. дослідники української історії (М. Грушевський) довели, що у своєму житті козаки керувалися високими духовно-релігійними, художніми, естетичними та моральними почуттями, бо вони були людьми свого народу і свого часу, ревнивими захисниками своєї віри і землі, вихованими, на всякі діла способні, майстри на всі руки, ці славні лицарі [1, 238]. У численних працях дослідників мистецтва як в Україні так і в Європі позначено, що "життєствердні основи, естетично-художні помисли, козацький дух образно втілені, виразно відчутні в усьому, з чим жили козаки" [8, 726]. Даний підхід є плідним розуміння синтезу духовної та побутової культури, що дає можливість актуалізувати питання значущості декоративно-ужиткових виявів козацької культури, зокрема її мистецьких форм, чималий різновид яких розкривається при аналізі естетики предметно-просторового середовища українського козацтва.

Найбільш розповсюдженими серед видів козацького декоративного мистецтва слід уважати передусім малярство (інколи лубок) та різьблення, бо саме їхні зразки ми можемо розглядати як наявні артефакти художньої культури запорозького козацтва. Також до живописних форм козацького декоративно-ужиткового мистецтва, визнаних у розвитку української культури XVII–XVIII ст., і найпоширеніших на Запорожжі, було розмалювання житлового середовища. Воно стосувалося житла, предметів праці і побуту, козацької зброї та інших речей, переважно утилітарного характеру, які чи то дійшли до нас, чи залишилися лише описаними, змальованими й оспіваними, або взагалі, у своїй переважній більшості, залишилися невідомими нащадкам.

Як зазначають дослідники козацького бароко, "значна частина продукції майстрів декоративно-ужиткового мистецтва розраховувалася на повсякденний вжиток" [10, 925]. Д. Яворницький констатує: "оселі козаків були дуже привітні, чисті, охайні, обов'язково з іконами, килимами, скатертинами. На стінах розвішена зброя. Навіть у жилих землянках-бурдюгах було "всяке вбранство". По стінах висіло оружжа, на покуті стояли розмальовані під золото образи, попід стінами ослінчики… розстелені килими…" [12, 200, 254]. Вчений у своєму спостереженні робить акцент на неодмінній наявності предметів сакрального змісту, тобто ікон у козацьких помешканнях, а також підкреслює вагомість у козацькому побуті предметів естетичного штибу. Тобто із цього судження знавця історії та культури українського козацтва можна зробити висновок про релігійно-естетичне навантаження декоративно-ужиткового мистецтва на Запорожжі. Окрім того, це дає можливість розглядати його роль і функціональне місце у різних напрямах культуро-творчості, що визначалася мистецькою багатоплановістю.

Проводячи археологічні дослідження козацьких "вольностей", Д. Яворницький віднаходив, зокрема на Чортомлицькій Січі, всілякого роду посуд чудової роботи, глиняні трубки різних кольорів і прикрас, підкови, шкварні, пряжки, піддоски, попруги сідельні, пістолети, шаблі, кулі, машинки для лиття куль, списи, грузила для риболовних снастей, порохівниці, чорнильниці, бруски, котли тощо, що дали багатий матеріал для опису побутової історії запорізьких козаків [11, 133]. Крім того, знаний історик констатує знахідки на теренах багатьох козацьких Січей інших речей – срібних хрестиків, воскових свічок у домовинах, шматків смоли, кругів дроту, свинцевих куль, різного глиняного посуду, особливо глечиків, чи "куман" [11, 134]. На місці колишньої Нової Січі знаходили безліч різних речей: пістолети, кинджали, ножі, шаблі, рушниці, гармати, ядра, кулі…, глечики, кахлі, казани, графини, чавуни, пляшки, штофи, кільця, персні, тарілки, кубки…, ґудзики, пряжки, бубонці, намиста на дроту, гроші, трубки-носогрійки,

або так звані люльки-буруньки (від турецького "бурун" – ніс), декоративно розмальовані різними "фігурами" та художньо прикрашені різними фарбами [11, 141].

Анотовані та описані Д. Яворницьким артефакти побутової культури українського козацтва є свідченням широкого кола художньо-прикладних спеціальностей, що побутували на Запорожжі. А головне, наявні предмети побуту являють собою реальні свідчення усепроникливості декоративно-прикладних практик, інколи навіть віддалених між собою спеціальних напрямів мистецтва, в усі сфери козацького життя, починаючи від духовних його форм та закінчуючи суто матеріальними. Хоча і останні, які, здавалося б на перший погляд, відповідають критеріям суто "матеріального", несуть у собі глибинне сакрально-естетичне навантаження. Адже кожен глечик для повсякденного харчування, кожна трубка для куріння, кожна козацька шабля та ін. взірці – є енциклопедією української "традиційності", виконаної засобами орнаменталістики, художньо-пластичної форми, стилістики, декорування тощо. Відтак, майже кожен предмет козацького побуту варто розглядати з точки зору його мистецької цінності, а, враховуючи культове навантаження повсякденності козаків, не залишати без уваги роль релігійно-сакрального впливу у його створенні та художньому оформленні.

Навіть предмети щоденного вжитку козаків, які інколи взагалі були неорнаментовані, можемо розглядати в естетичній площині. Зокрема дерев'яний посуд, поширений у козацькому побуті з часів XVI ст, є оригінальним за своїм "пластично-силуетним вирішенням", на що вказував на початку XX ст. український історик мистецтва Д. Антонович. Відомий вчений, розробляючи свою мистецтвознавчу концепцію, стверджував, що предмет ужиткового мистецтва може і не мати орнаменту, а все одно бути мистецьким твором з огляду на свою форму або колір [9, 385]. Згодом, і сучасні дослідники, розглядаючи козацькі предмети побуту широкого вжитку, – оригінальної прямокутної форми миски, ложки й, зокрема черпала і коряки, – звертають увагу саме на оригінальні засоби формотворення посудини, асоціюючи їх у лінійно-силуетному, об'ємно-зменшеному відтворенні з козацькими човнами-чайками, зображеними у плавному русі [8, 727].

Неабиякий інтерес у мистецтвознавців викликає більш коштовний посуд, призначений здебільшого для використання козацькими старшинами, переважно керамічний, скляний, металевий, інколи з використанням дорогоцінних металів срібла та золота. Такий посуд, – а це тарілки, графини, штофи, чарки, металеві посріблені кружечки та ін., – мали досить складне декорування, як то нанесення рельєфного карбування [8, 727]. Та найбільшого поширення на Запорожжі отримав керамічний посуд, який використовувався у побуті від найнижчих до найзаможніших верств суспільства. Підтвердження цьому знаходимо у свідченнях сучасника П. Алепського, який був у захваті від "мальовничих тарелів", побачених ним на обіді у гетьмана Богдана Хмельницького [7, 167].

За козацької доби до найпоширеніших напрямів розвитку декоративно-ужиткового мистецтва належало гончарство і, як стверджують дослідники, мало широку мережу осередків та розбудовану систему видів продукції [10, 938]. А головне, упроваджуючи ряд новаторських тенденцій, українські майстри-гончарі у своїй творчості спиралися на глибинні народні здобутки, використовуючи мистецькі надбання українського народу та тенденції барокової доби. Тим самим, як зазначають дослідники українського Бароко, вони творчо розвивали власні історичні традиції відповідно до домінуючих тенденцій мистецького життя своєї епохи [10, 941].

Мистецьке оздоблення кераміки у кращих традиціях народної мальованої орнаментики, за типом того, що вразило Павла Алепського, мало яскраво виражені місцеві особливості. Окрім орнаментів, у деяких регіонах зверталися до стилізованих зображень звірів, птахів і риб, зрідка – людей [10, 938]. Тотожні орнаментальні мотиви – промінні розетки, квіткові суцвіття, виноградні галузки, хвилясті стрічки тощо – спостерігаються у декоруванні інших гончарних виробів, зокрема кахлів. Український мистецтвознавець П. Жолтовський щодо вітчизняного гончарного декоративно-ужиткового мистецтва свого часу зазначав, що орнамент у XVII–XVIII ст. набуває "пишного цвітіння" [3, 321]. Наявні зразки кахель Придніпровського регіону із фондів Дніпропетровського історичного музею наочно [8, 737] демонструють спорідненість орнаментального декору XVII–XVIII ст. із традиціями петриківського розпису, поширеного на Придніпров'ї. Це пояснюється територіальним розміщенням різного роду ремісницьких артілей гончарів, ковалів, теслярів, кушнірів, шевців, кравців та ін. як безпосередньо на самій Січі в окремих паланках, так і в їх передмістях [8, 727].

Висновки. Отже, запорозьке декоративно-ужиткове мистецтво XVII–XVIII ст., створене на Придніпровських теренах, – це яскравий приклад синкретичного поєднання споконвічних народних основ української традиційної культури з урахуванням місцевих особливостей з релігійними засадами та естетичними ознаками козацького бароко. Стилістичне взаємопроникнення та

взаємопоєднання цих властивостей яскраво закарбувалося в орнаментальних, колористичних, композиційних особливостях артефактів декоративно-ужиткового мистецтва, вироби якого були найпоширенішими у козацькому житті XVII–XVIII ст. на Запорожжі.

Література

1. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / М. С. Грушевський. – репринт. вітвор. вид. 1913 р. – К. : МП "Райдуга", 1992. – 524 с.
2. Драган М. Д. Українська декоративна різьба / М. Д. Драган. – К. : Мистецтво, 1970. – 203 с.
3. Історія українського мистецтва : В 6 т. / Гол. Ред. М. П. Бажан. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. – К. : УРЕ, 1968. – 440 с. : іл.
4. Логвин Г. Н. По Україні : Стародавні мистецькі пам'ятки / Г. Н. Логвин. – К. : Мистецтво, 1968. – 463 с.
5. Лозко Г. С. Етнодержавство. Філософсько-теоретичний вимір: курс лекцій / Г. С. Лозко. – Мандрівець, 2012. – 384 с.
6. Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII ст. : проблема кольору / Володимир Антонович Овсійчук. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 479 с.
7. Путешествіе антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка описанное его сыномъ, архидіакономъ Павломъ Алепскимъ. Переводъ съ арабскаго Г. Муркоса. Выпускъ второй. (От Днѣстра до Москвы). – Москва. Университетская типография. Страстной бульвар, 1897. 202 с.
8. Україна – козацька держава : наукове вид. / Упоряд. Недяк В. В. ; Наукові ред.. Щербак В. О., Федорук О. К. – К. Вид. : "Емма", 2004. – 1216 с. : 5175 іл.
9. Українська культура : лекції за ред. Д. Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська ; Вст. ст. І. М. Дзюби ; Перед. слово М. Антонович; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського . – Київ : Либідь, 1993. – 592 с.
10. Українське бароко : у 2 т. / [кер. проекту Д. Наливайко; редкол. : Д. Горбачов, Я. Ісаєвич, І. Ісіченко та ін.]. – К. : Акта, 2004. – Т. 1. – 635 с.
11. Яворницкий Д. І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. / Редкол.: П. С. Сохань (відп. ред.) та ін. – К. : Наук. думка, 1901. – (Пам'ятки іст. думки України). – Текст укр.. та рос. мовами. – Т. І. – 592 с.
12. Яворницький Д. І. Запорожжя в залишках старовини і переказах народу / Д. І. Яворницький ; підгот. тексту С. В. Абросимової, Н. Є. Василенко; за заг. ред. Н. І. Капустіної. – 3-тє вид., випр. і допов. – Д. : АРТ-Прес, 2005. – Ч. 1. – 312 с.

References

1. Hrushevsky, M.S. (1992). Illustrated History of Ukraine. Kyiv: MP "Radyga" [in Ukrainian].
2. Dragan, M.D. (1970). Ukrainian decorative carving Kyiv: Arts [in Ukrainian].
3. Bazhan, M.P. (Eds.). (1968).The history of Ukrainian art in the 6 Vol. Vol 3: The Art of the second half of the eighteenth century. Kyiv: URE [in Ukrainian].
4. Logvyn, G.N. (1968). For Ukraine: Ancient art monuments Kyiv: Arts [in Ukrainian].
5. Lozko, G.S. (2012). Etnoderzhavstvo. Philosophical and theoretical dimension. Ternopil: Mandrivets [in Ukrainian].
6. Ovsiychuk, V.A. (1996). Ukrainian painting X-XVIII centuries. Lviv: Institute of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
7. Puteshestvie antiohiyskaho Patriarch Macarius vъ Rossio vъ half of the XVII century opysannoe ego sыnom, arhydiakonomъ Paul Alepskymъ. (That Dnъstra to Moscow). (1897). Moscow: Unyversytetskaya tipografiya [in Russian].
8. Nedyak, V.V. (Eds.). (2004). Ukraine – Cossack State. Kyiv: Emma [in Ukrainian].
9. Antonovich, D. (1993). Ukrainian culture: lectures. S.V. Ulyanovska (Ed.). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
10. Nalyvayko, D. (Eds.). (2004). Ukrainian Baroque: in 2 vol. Vol. 1. Kyiv: Akta [in Ukrainian].
11. Yavornytsky, D.I. (1991). Zaporozhye Cossacks history. P.S. Sokhan (Ed.) et al. (Vols. 1). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Yavornytsky, D.I. (2005). Zaporozhye in the remains of ancient people and legends. Part 1. Dnipropetrovsk: ART-Press [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.01.2016 р.

УДК 003. 043: 009. 332. 243 "17–18 ст"

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
lilijatereshenko@rambler.ru

ДІАЛОГ КУЛЬТУР УКРАЇНИ–ГРЕЦІЇ У КОНТЕКСТІ РЕЛІГІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ XVII–XVIII ст.

Метою дослідження є визначення основних форм та напрямів культурного діалогу України та Греції. За допомогою філософської та історико-культурної характеристики відносин між двома країнами охарактеризовано культурний діалог України та Греції у XVII–XVIII ст. Для дослідження використовувалися такі **методи:** історичний, що показує еволюцію знань у галузі діалогу. Компаративний і герменевтичний методи використовуються для аналізу, порівняння, зокрема тлумачення текстів тощо. До **наукової новизни** роботи віднесено: появу між Я та Інший Sacrum (духовності). Sacrum, що за допомогою Απτοδοκσις'у (неухильне дотримання принципів будь-якого вчення, в нашому випадку – православ'я) як дієвого напряму чи категорії Sacrum'у сприяє позитивному вирішенню проблем діалогу. **Висновки.** Sacrum дійсно формує діалог, а "кругообіг" відносин є яскравим підтвердженням цієї гіпотези. Культурний діалог України та Греції XVII–XVIII ст. – це яскрава палітра боротьби, культурно-мистецьких звершень, в котрій переплелися людські долі, релігія, освіта, економіка. Це сильний поштовх для розвитку культури двох країн: коли вдало втілюється формула "Я–Ти", а місце "тире" займає духовність, релігія, віра, Православ'я; коли бесіда перетворюється на торговельно-економічні та релігійно-політичні стосунки, а традиції мають можливість розвиватися, зберігатися та повертатися до першоджерела.

Ключові слова: Україна, Греція, діалог культур, духовна культура, рукописна спадщина.

Терещенко-Кайдан Лилия Владимировна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Диалог культур Украины–Греции в контексте религиозных связей XVII–XVIII вв.

Целью исследования является определение основных форм и направлений культурного диалога Украины и Греции. С помощью философской и историко-культурной характеристики отношений между двумя странами охарактеризован культурный диалог Украины и Греции в XVII-XVIII вв. Для исследования использовались следующие **методы:** исторический, показывающий эволюцию знаний в области диалога. Компаративный и герменевтический методы используются для анализа, сравнения, в частности толкования текстов и т. К **научной новизне** работы отнесены: появление между Я и Другой Sacrum (духовности). Sacrum, что с помощью Απτοδοκσις (неукоснительное соблюдение принципов любого учения, в нашем случае православие) как действенного направления или категории Sacrum способствует положительному решению проблем диалога. **Выводы.** Sacrum действительно формирует диалог, а "круговорот" отношений является ярким подтверждением этой гипотезы. Культурный диалог Украины и Греции XVII-XVIII вв. – это яркая палитра борьбы, культурных свершений, в которой переплелись судьбы людей, религия, образование, экономика. Это сильный толчок для развития культуры двух стран: когда удачно воплощается формула "Я – Ты", а место "тире" занимает духовность, религия, вера, Православие; когда беседа превращается в торгово-экономические и религиозно-политические отношения, а традиции имеют возможность развиваться, храниться и возвращаться к первоисточнику.

Ключевые слова: Украина, Греция, диалог культур, духовная культура, рукописное наследие.

Tereshchenko-Kaidan Liliia, *Ph.D. in arts, associate professor, Professor of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Dialogue of cultures Ukraine–Greece in the context of religious ties XVII–XVIII century

The purpose of the study is to determine the main directions and forms of cultural dialogue between Ukraine and Greece. With the help of philosophical, historical and cultural characteristics of the relations between the two countries the study describes cultural dialogue between Ukraine and Greece in XVII-XVIII centuries. The following **methods** are used for the research: historical method shows the evolution of knowledge in the area of dialogue; comparative and hermeneutic methods help to study, compare and in particular interpret the texts, etc.This leads to **scientific novelty**. Between I and the other person there appears Sacrum (spirituality). SACRUM through Απτοδοκσις'u (strict observance of the principles of any doctrine, in our case – Orthodoxy) as an effective direction or category contributes to a positive problem-solving dialogue. **Conclusions**. Sacrum really shapes a dialogue and circulation of relations is a dramatic confirmation of this idea. Thus, the cultural dialogue between Ukraine and Greece in XVII-XVIII centuries is a bright palette of a struggle and cultural achievements, in which fate and fortunes of people, religion, education and economy are closely intertwined. The cultural dialogue between Ukraine and Greece in XVII-XVIII

© Терещенко-Кайдан Л. В., 2016

centuries is a strong, bright impetus to the development of culture between the two countries, which successfully implements the formula of "I – You" where instead of dash there is spirituality, faith and Orthodoxy, where the conversation turns into the trade and economic, religious and political relations and traditions can develop, be kept up and return to the origin.

Keywords: Ukraine, Greece, dialogue of cultures, spiritual culture, manuscript heritage.

Актуальність теми. Звертаючись до питань паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України та Греції XVII–XVIII ст., не можна обійти осторонь проблему культурного діалогу цих двох країн. Греко-слов'янські (грецько-українські) зв'язки мають давні, перевірені історією традиції. Вони проявлялися у різних формах у давні, середньовічні, нові та новітні часи. Це свідчить про їх тривалість та постійність. В основі цих зв'язків лежить один вагомий чинник – релігія – православ'я, навколо якого почасти розвивається культурний діалог між Україною та Грецією. Отже, тема даного дослідження є актуальною і науково доцільною.

Об'єкт дослідження – українсько-грецькі зв'язки та розвиток двох культур у релігійно-православному контексті. Предмет – культурний діалог як основа релігійно-православних зв'язків двох країн.

Метою та завданнями дослідження є визначення основних форм та напрямів культурного діалогу України та Греції за допомогою аналізу культурних відносин двох країн в історичному контексті.

До питань історії зв'язків між Україною та Візантією, а згодом і Грецією постійно зверталися такі українські вчені, як В. Бузескула, М. Грушевський, А. Кримський, Д. Чижевський, Д.Абрамович, К. Харлампович, І. Соколов, О. Дмитрієвський та ін.

Наступна хвиля зацікавленості культурним діалогом України – Візантії – Греції спостерігається в 50-х роках XX ст. Тут до вивчення рукописної спадщини та візантієвістики долучаються І.М. Лебедєва, О.М. Мещерська, З.Г. Самодурова, Б.Л. Фонкич. У 1969 р. були захищені дві дисертації, що стосувалися дослідження візантійських рукописів. Це кандидатська дисертація Б.Л.Фонкіча, в якій була проведена реконструкція складу давніх бібліотек, зіставлений аналіз та ідентифікації письма переписувачів-копіїстів XVII–XVIII ст., та докторська дисертація Є. Грамстрем, у якій поряд із широким оглядом рукописних збірок світу було виконано дослідження теоретичних питань грецького письма.

Наприкінці XX – на початку XXI ст. до досліджень українсько-грецьких зв'язків та історії долучились такі дослідники, як Г. Ковальчук, Н. Терентьєва, В. Терезов, В. Томазов, Є. Чернухін, А.Ясь та ін.

До філософських питань діалоговістики зверталися такі науковці, як Є. Більченко, М. Бахтін, М. Бубер, Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті, Б. Вальденфельс.

У даному випадку дуже вдало гармонує формула, що належить М. Бахтіну та М. Буберу: "Я – Ти", а місце "тире" вдало займає духовність, релігія, віра, Православ'я.

Одним з найбільш значних впливів на культурне й політичне життя слов'ян в цілому та українців зокрема стало Православ'я. Ще з часів візантійських впливів, коли Візантія лояльно поставилася і навіть посприяла націоналізації богослужбової практики, на антиуніатському Київському помісному соборі 1621 р. була затверджена свого роду "програма діяльності" відродженої Православної Церкви в Україні, відомої під назвою "Советование о благочестії". Саме з підписання цього документа починається нова історія культурного діалогу між Україною та Грецією XVII–XVIII ст.

Як у попередні часи, починаючи від хрещення, так і у сучасних стосунках України та Греції в основі діалогу, й не тільки культурного, лежить релігія. У своїй основі і Україна, і Греція мають спільну православну віру. Обидві країни дотримуються так званого східного обряду, мають спільні догми та канони. Отже, й культурні надбання двох країн у XVII–XVIII ст. мали спільні інтереси.

Термін "діалог" грецького походження, що означає διαλογο – бесіда, розмова. В античній філософії діалог представляв літературну Форму, що вживалася для викладу проблем за допомогою діалектики. Діалоговістика бере свій початок від софістів. А Сократом та його учнями, передусім Платоном, вона доведена до високого ступеня досконалості. За допомогою бесіди викладення філософських та культурологічних проблем стає наочним та оживлюється. У рефлексії М. Бахтіна та М. Бубера діалог виступає в ролі романтичної утопії спілкування двох духовних всесвітів "Я – і – ти".

У XVII–XVIII ст. культурний діалог України та Греції набуває нових форм. Бесіда переростає у більш конкретні стосунки. В основі культурного діалогу України – Греції тепер лежать торговельно-економічні стосунки. Ці відносини з додаванням релігійних почуттів та обов'язків породжують таке поняття, як меценатство. А завдяки появі в Україні меценатів з Греції з'являються нові культові архітектурні споруди, наповнені витворами мистецтва у вигляді монументального

живопису, мозаїки та іконопису. З'являються нові культурно-освітні установи, школи, друкарні. Розвиваються перекладацька та видавнича справи. Переписуються як слов'янські, так і грецькі рукописи. Розвивається богослужбова практика та культурно-освітня діяльність.

Греки-меценати переносять в Україну й форму гуртування, а згодом правління та розвитку просвітництва. Це церковні громади, так звані братства. Особливо у XVII ст. братства відігравали, можна сказати, головуючу роль у розвитку української духовної культури. Навколо братств гуртувалися як релігійні, так і прогресивні освітянські та культурні кола.

А чи було з боку України меценатство щодо Греції? Судячи з листувань церковних ієрархів – було. Наприклад, наводимо два листи, де з різних монастирів Афону звертаються настоятелі з проханням допомогти фінансово або хоча б дозволити приїхати до Києва збирати милостиню…

"Лист Веніаміна, архієпископа Іверського монастиря на Афоні до Рафаїла (Зборовського) митрополита Київського, Галицького та всієї Малої Росії з проханням про допомогу ченцю Веніаміну для повернення до Іверського монастиря, 1743 р." – (НБУВ. Ф. 72. (Колекція грецьких рукописів), 31) [7].

"Листь Парфірія, кафагумена лаври Св. Афанасія на Афоні до Самійла (Рафаїла Зборовського) митрополита Київського, Галицького та всієї Малої Росії про тяжкий економічний стан монастиря і про відрядження до Києва проєста для збору милостині, 1743 р." – (НБУВ Ф. 72. (Колекція грецьких рукописів, 41) [8].

На початку XVIII ст. в Україні діяла вже досить стабільна система нагляду за іноземцями. Зокрема, не були винятком й торговці та збирачі милостині з Греції. Кількість біженців з території Османської імперії (греків, волахів, сербів та ін.) стрімко зростала, з'являлися й грецькі священики, що постійно перебували в Україні, виконуючи літургійні обов'язки у грецьких церквах. В архіві Київської духовної консисторії (ЦДА. Ф. 232.) зберігаються цікаві документи під назвою "Дело о сборе пожертвований на территории России монахами греческих монастырей 12.03.1740 – 26.12.1752 гг." [6]. Про ці матеріали свідчить й Є. К. Чернухін у статті "Грецьке духовенство на українських теренах. Справа архімандрита Козьми" [5].

Автор наголошує, що не завжди греки вели чесну торгівлю або богослужбову практику. Зазначений в документах архімандрит Козьма (з листа ієродиякона грецької церкви у Ніжині Амвросія) був "плутом", який обіцяв піти до Афонської лаври пізніше, а наразі дає собі ради по світу, представляє фальсифіковані рекомендаційні листи, ошукує населення під виглядом збору милостині, розпродує частки Животворящого Древа Господня. Далі є лист до самого Козьми, з повчаннями та пропозицією йому повернутися на Афон. Але для даного дослідження важливим є той факт, що далеко не все ідеально було у стосунках між українцями та греками. Тобто діалог тривав, але він мав ще й не зовсім світлий бік.

Політичною основою культурного діалогу України та Греції була спільна боротьба за православну віру. В Україні ця боротьба була спрямована проти католицтва, а в Криму та самій Греції – проти ісламу. Основа одна – православна віра, вороги різні: католицтво та іслам. Хоча, якщо придивитися уважніше, то ворог теж один – релігія – різні її форми. Католицька церква в XVII–XVIII ст. в європейському просторі була прогресивною, з низкою передових ідей та нових досягнень, в тому числі у культурно-мистецькій та просвітницькій галузях. Боротьба з католицизмом заставляла українську церкву, освіту та культуру рухатися вперед, до прогресивних ідей. Запроваджувати новації, наприклад, у богослужбовій практиці. За канонами церкви в середині богослужбового чину не мало відбуватися жодних змін. На початок XVII ст. формування богослужбових чинів як східного, так і західного обрядів було остаточно завершено. Залишається зовнішнє оформлення. А зовнішнє оформлення богослужіння – це витвори мистецтва.

До витворів мистецтва належать церковний спів XVI–XVII ст., у вигляді усталених форм монодійного співу, та ранні форми українського бароко у живопису. Також багатоголосний хоровий спів XVII–XVIII ст. та яскраві зразки українського бароко як у живопису в усіх його проявах, так і в архітектурі, скульптурі тощо.

Інших форм у XVII–XVIII ст. набула боротьба з ісламом. Тут питання стояло так, щоб взагалі утримати, не втратити й зберегти християнство та вже існуючі культурні надбання. Християнське населення на українських землях, що підлягали підпорядкуванню Османської імперії, поступово асимілювалося в бік ісламізації і втрачало власну християнську культуру. Тут допомога приходила із за кордону.

В основі відродження християнської релігійної культури на українських землях, що знаходились під владою ісламу, була православна церква в особі Константинопольського патріарха та призначеного ним митрополита, а також освітянство. Митрополит всіляко оберігав паству від іновірців, вів з ними політичний, економічних, життєзабезпечуючий діалог. А місцеві школи у формі

навчання зберігали та доносили мову, основи віри та релігії, історію та мистецтво. До церков приїздили грецькі священики, до шкіл – вчителі. Так культурна спадщина була збережена, а народність не втратила власного етносу.

Маючи загальну картину культурно-релігійної, політичної та економічної ситуації на українських землях XVII–XVIII ст., необхідно звернутися до методів боротьби та способів захисту культурного скарбу. Існує декілька шляхів цього захисту.

Перший – це офіційна церква. Для українсько-грецького діалогу починаючи з XI ст. церква завжди була постійним супутником у вирішенні різних питань, не завжди релігійного характеру. На чолі офіційної церкви завжди стояв Константинопольський патріарх та поставлені ним митрополити. Примусовий відрив частини українських єпархій та приєднання їх до Московського патріархату має на собі тяжкий відбиток і зараз.

Офіційна українсько-грецька церква мала величезний вплив на українсько-грецький культурний діалог у XVII–XVIII ст. Це й фінансова підтримка обох країн, й взаємообмін культурними та релігійними цінностями, й розв'язання суперечливих питань, й обмін людьми. Не тільки греки-меценати, представники кліру, майстри, музиканти, іконописці, перекладачі та вчителі їхали з Греції в Україну, й з України до Греції їхали видатні просвітителі, метці, духівництво. Бігло туди й українське козацтво, яке створювало там нові українські осередки, монастирі, церкви, несло на захід українську культуру.

Купці, торговці, мандрівники та представники посольських місій йшли в той чи інший бік із своєю місією та розповсюджували культуру й мистецтва, відвозили до себе на батьківщину зразки іншої культури. Так Україна отримала грецькі ікони, зразки грецької музики – як церковної, так і народної, грецькі рукописи як в оригіналі, так і у перекладах. А Греція – великі колекції слов'янських рукописів, серед котрих зустрічається багато безпосередньо українських зразків. Авторські рукописні праці відомих українських богословів-філософів Паїсія Величковського, Дмитрія Ростовського тощо. Наприклад, описаний раніше в інших працях випадок із знахідкою та збереженням в монастирі Пантократор, що на Афоні, козацького скарбу, що складається з коштовних витворів мистецтв у вигляді ризи, митри, булави, не менш коштовного Євангелія тощо.

Відомі факти, наприклад, такої посольської місії, як подорож співаків-українців Придворно-співацької капели до монастирів Калавріт і подарунки у вигляді рукописних книг. Також до Калаврської митрополії приїздило посольство від індійської принцеси, вони принесли в дар монастирям рукописне, слов'янське (кириличне) Євангеліє, що, крім цінності духовної, має цінність матеріальну. Воно прибране у золотий оклад з коштовним камінням та іконами.

Не менш цінним подарунком від посольства Катерини II в монастирі Калавріти було Слов'янське (кириличне) рукописне Євангеліє.

З розповідей мандрівників XVII–XVIII ст. дізнаємося про звичаї та культурні надбання конкретних монастирів, місцевостей та країни в цілому. До таких мандрівників належать архієпископ Парфірій Успенський [3, 4], Василь Григорович-Барський [2] та Павло Алепський [1].

Третіми були ченці, або миряни, що прагнули обрати чернецьке життя у певному монастирі. Певна категорія ченців йшла до іншої країни за послухом, просити милостиню. Ченці мігрували світом і несли свою власну культуру, яку увібрали з молоком матері у своє серце. В попередніх працях вже йшлося про Паїсія Величковського, котрий народився в Полкаві, вчився в Києво-Печерській лаврі, постригся на Афоні. Там він ніс свій духовний подвиг та розповсюджував українську культуру як у богослужбовій практиці, у перекладацькій справі, так і у церковному співі. Наспіви, що Паїсій Величковський привіз з Києва, пройшли обробку на кліросах афонських монастирів. А далі, через учнів, потрапили до Молдови та Росії. Одним з монастирів, де виконувалися співи Величковського, був монастир Оптіна пустинь. В цей монастир у XIX ст. потрапив український хоровий диригент та композитор Олександр Кошиць. Почувши гарні наспіви, він гармонізував їх і видав під назвою "Київський". От і вийшло, що Паїсій Величковський вивіз наспіви з Києва, а Олександр Кошиць через століття повернув їх у Київ.

Отже, культурний діалог України та Греції XVII–XVIII ст. – це яскрава палітра боротьби, культурно-мистецьких звершень, в котрій переплелися людські долі, релігії, освіта, економіка. Це сильний поштовх для розвитку культури двох країн: в якому вдало втілюється формула "Я – Ти", а місце "тире" займає духовність, релігія, віра, Православ'я; коли бесіда перетворюється на торгівельно-економічні та релігійно-політичні стосунки, а традиції через культурний діалог мають можливість розвиватися, зберігатися та повертатися до першоджерела.

Література

1. Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в первой половине XVII в., описанное его сыном архидияконом Павлом Алеппским / Павело Алеппский. – М., 1896. – 203 с.
2. Григорович-Барський В. Мандри по святих місцях сходу з 1723 по 1747 р./ Василь Григорович-Барський. – К., 2000. – 767 с.
3. Успенский П. Первое путешествие в афонские монастыри и скиты / Парфирий Успенский. – М., 2006. – 1286 с.
4. Успенский П. Второе путишествие по Св. Горе Афон и описание скитов афонських / Парфирий Успенский. – М., 1880. – 528 с.
5. Чернухін Є. Грецька рукописна спадщина в Києві / Євгеній Чернухін. – К., 2004. – 310 с.
6. Дело о сборе пожертвований на территории России монахами греческих монастырей. – ЦДА. – Ф. 232
7. Лист Веніаміна, архієпископа Іверського монастиря на Афоні. – НБУВ. – Ф. 72. (Колекція грецьких рукописів).
8. Листь Парфірія, кафагумена лаври Св. Афанасія на Афоні. – НБУВ. – Ф. 72. (Колекція грецьких рукописів).

References

1. Aleppskyy, P. (1896) Puteshestvye Patriarch of Antioch Makaryya to Russia as of the first half of the XVII century. Opysannoe ego sынom Aleppskym Archdeacon Paul Moscow [in Russia]
2. Grigorovich-Barsky, V. (2000) Traveling on the descent of the holy places by 1723 1747. Kyiv [in Ukrainian]
3. Assumption, P. (2006) FIRST putyshestvye in afonskye monasteries and skyty. Moscow [in Russia]
4. Assumption, P. (1880) The second putyshestvye by St. Alas Description skytov Athos and Mount Athos. Moscow [in Russia]
5. Chernukhin, E. (2004) Greek manuscript heritage in Kiev. Kyiv [in Ukrainian]
6. Case of collection sacrificed on the territory of Russia hrecheskyh monastery monks. TSDA. 232 F. [in Ukrainian]
7. Letter of Benjamin, Archbishop Iberian monastery on Mount Athos –Vernadsky National Library. F. 72. (Collection of Greek manuscripts), 31 [in Ukrainian]
8. Letter Parfiriya, kafahumena Monastery of St. Athanasius on Mount Athos. – 72. F. Vernadsky National Library (A collection of Greek manuscripts. 41 [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 28.12.2015 р.

УДК 008(477): 659(477)

Чернець Марія Олександрівна,
старший викладач кафедри української та
іноземних мов Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
mariya_chernets@mail.ru

ЩОДО ПИТАННЯ БРЕНДІНГУ МІСТ В УКРАЇНІ

Мета роботи. Дослідження проведене з метою аналізу досвіду та сучасних тенденцій брендінгу міст України. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні описового, аналітичного та порівняльного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та проаналізувати вітчизняний досвід із формування і просування брендів таких міст, як Київ, Чернігів, Львів та інших, порівняти бренд-стратегії міст та виявити їх позитивні та негативні аспекти. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації значення міста як геокультурного об'єкта та залучення брендінгових технік до процесу розвитку міської ідентичності на сучасному етапі вітчизняного державотворення, а також виявленні та дослідженні функціональних складових формування національного бренду на основі геокультурного брендінгу міст. **Висновки.** На сьогодні в Україні існують усі передумови для створення та розвитку яскравих та потужних геобрендів. Проте є низка проблем, які заважають їх сконструювати. Бренд м. Львів є найкращим зразком вітчизняного геобрендінгу. Київ – це одна з найцікавіших туристичних локацій, яка потребує злагодженого та послідовного застосування брендінгових технік. Чернігів – місто з прекрасною візуальною символікою, яка відображає його культурну ідентичність, формує унікальний геокультурний образ. Водночас, просування бренду та його широке представлення майже відсутнє.

Ключові слова: геобрендінг, бренд міста, міська ідентичність, культура, Київ, Чернігів, Львів.

© Чернець М.О., 2016

***Чернец Мария Александровна**, старший преподаватель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

К вопросу брендинга городов в Украине

Цель работы: исследование проведено с целью анализа опыта и современных тенденций брендинга городов Украины. **Методология** исследования заключается в применении описательного, аналитического и сравнительного методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать отечественный опыт по формированию и продвижению брендов таких городов, как Киев, Чернигов, Львов и других, сравнить бренд стратегии городов и выявить их положительные и отрицательные стороны. **Научная новизна** работы заключается в актуализации значения города как геокультурного объекта и привлечения брендинговых техник в процесс развития городской идентичности на современном этапе отечественного государства. В выявлении и исследовании функциональных составляющих формирования национального бренда на основе геокультурного брендинга городов. **Выводы.** На сегодня в Украине существуют все предпосылки для создания и развития ярких и мощных геобрендов, однако есть ряд проблем, которые мешают сконструировать необходимый геобренд. Бренд г. Львов является лучшим образцом отечественного геобрендинга. Столица Киев – одна из самых интересных туристических локаций, требующая слаженного и последовательного применения брендинговых техник. Чернигов – город с прекрасной визуальной символикой, которая отражает его культурную идентичность, формирует уникальный геокультурный образ города. Но, вместе с тем, продвижение бренда и его широкое представление почти отсутствует.

Ключевые слова: геобрендинг, бренд города, городская идентичность, культура, Киев,Чернигов, Львов.

***Maria Chernets**, a senior instructor of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

Reflections on city branding in Ukraine

Objective: This research is conducted to analyze the experience and current trends of city branding in Ukraine. **Research methodology.** The descriptive, analytical and comparative methods are used. This methodological approach allows to reveal and analyze the formation of national experience of city branding such as brands of Kyiv, Lviv, Chernihiv and other cities, to compare their brand strategis and identify their positive and negative sides. **Scientific novelty** lies in the actual value of the city as a geocultural object and involving branding techniques to the process of urban identity development. Investigation of functional components that shape a national brand through city branding. **Conclusions.** Today in Ukraine there are all prerequisites for creating and developing vibrant and powerful city brands. However, there are some problems that prevent constructing a powerful city and national brand. Lviv as a brand is the best example of national city branding. The capital of Ukraine Kiev is one of the most interesting tourist destinations, which requires coherent and consistent applying of city branding techniques. Chernihiv is a city with beautiful city logo that reflects its cultural identity and forms a unique geocultural image,. but at the same time promotion of the brand and its representation is not sufficient.

Key words: geobranding, city brand, city identity, culture, Kyiv, Chernihiv, Lviv.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі державотворення в Україні особливо актуалізується значення міста як геокультурного об'єкта, а також питання залучення брендінгових технік до процесу розвитку міської ідентичності. Сьогодні люди живуть у брендованому культурному просторі. Люди, події, місця та речі – все сприймається крізь призму їх бренду. Міста та країни не є виключенням. Дедалі більше територій у всьому світі залучають техніки геобрендінгу для покращення свого іміджу, приваблення більшої кількості туристів, інвестицій, людського ресурсу тощо.

Незважаючи на потужний культурний потенціал, яскраві та унікальні взірці культурного надбання не тільки регіонального, національного, а й світового рівня, Україна все ж не має привабливого геокультурного образу в очах власних громадян та світової спільноти. На державному рівні брендінгу міст України поки що не приділяється достатньо уваги. Все ж у цій сфері прослідковується певне пожвавлення, адже останніх декілька років в Україні ведуться практичні роботи з територіального брендінгу.

Мета дослідження. Дослідження проведене з метою аналізу досвіду та сучасних тенденцій брендінгу міст України. Переважна більшість міст України не має яскраво вираженої міської ідентичності і у свідомості самих городян та гостей міста майже не відрізняється, хоча саме виявлення конкурентних переваг і цілеспрямована робота з брендінгу, а іноді ребрендінгу окремих міст має стати поштовхом для подальшого розвитку, збільшення туристичних потоків у регіон, залучення інвестиційних ресурсів, а також розвитку національного бренду.

Проблеми територіального брендінгу вивчались та продовжують вивчатись в Україні та за її межами. Відтак різними аспектами брендінгу займалися такі зарубіжні та вітчизняні дослідники, як Д. Аакер, С. Анхольт, К Асплунд, М Браун, С. Гельдер, К. Дінні, М. Леонарду, М. Ліндстром, А. Морган, Р. Кліфтон, В. Олінс, М. Портер, І. Рейн, П.-В. Хем, О. Андрійчук, В. Мірошниченко, Л. Шульгіна, Т. Нагорняк та ін.

Пошуком вихідних методологічних принципів та концептуальних засад позиціонування міст, країн та націй займалися С. Анхольт, В. Кісмерешкін, Р. Кліфтон, Ф. Котлер, В. Олінс, А. Панкрухін,

І. Рейн, Дж. Сіммонс, Д. Хайдер та інші. Технологія створення, підтримки та управління брендом території висвітлена у працях К. Алена, С. Анхольта, І. Березіна, Т. О'Гуінна, А. Панкрухіна, А Моргана, Р. Семенника та ін.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні, в умовах стрімких глобалізаційних процесів та світової конкуренції, міста, де вже мешкає більша частина населення, є потужним джерелом розвитку прилеглих територій. Саме міста стають найбільш актуальним об'єктом брендінгу, так як в них зосереджені основні творчі та адміністративні ресурси; вони основні виробники та споживачі інформації, просякнуті енергією найбільш активних та згуртованих суспільств. Зрештою, міста – це квінтесенції своїх країн, тим більше регіонів [9,19]. Тому міста-мультинаціональні або світові бренди базуються на єдиних стратегічних принципах у сфері позиціонування й маркетингу в світових масштабах.

Про те, що проблема розробки унікального образу територій все більше актуалізується, свідчать зусилля із впровадження технік геобрендінгу провідними державами світу з початку 80-х рр. минулого століття. Професор економіки державного університету Нью-Мексико футурист Лоуел Кетлет впевнений, що роль брендінгу невпинно зростатиме. Науковець стверджує, що у найближчому майбутньому критичною точкою для міст буде наявність бренду-ідентичності – того, що буде відрізняти їх від решти [9, 6].

Україна – це держава з багатою давньою історією. Кожне місто України має унікальний набір історико-культурної спадщини, природно-географічних та геопросторових характеристик, які в сучасних умовах необхідно використовувати для свідомого формування своєрідного "обличчя", візитівки певної частини геопростору. На сьогодні актуальним завданням є розробка й впровадження Національної програми створення та просування позитивного образу України та територіальних брендів її регіонів як за кордоном, так і в середині країни [2].

Як справедливо стверджує директор Інституту трансформації суспільства Олег Соскін, виведення міст України з інформаційного небуття, активна презентація можливостей і потенціалу українських міст сприятиме встановленню партнерських відносин із європейськими містами, реалізації міжнародних проектів, залученню інвестицій, формуванню бізнес-середовища, туристичної привабливості територій, збільшенню чисельності населення міст [10, 5].

Міста України порівняно нещодавно усвідомили значення та переваги потужного геобренду у економічному та культурному розвитку. Особливо активізував процеси позиціонування українських міст, здебільшого тих, які приймали матчі, Чемпіонат Європи з футболу 2012 р. На даний час більшість міст України переймаються створенням власного бренду, хоча здебільшого це зводиться до створення логотипу та слогану.

Так, в Україні на сучасному етапі ведуться практичні роботи з формування й просування брендів таких міст, як Київ, Львів, Одеса, Кам'янець-Подільський, Чернігів, Черкаси. До брендінгу також дедалі частіше вдаються невеликі міста, що розуміють його необхідність. Найкращим прикладом вітчизняного міського брендінгу, на нашу думку, є Львів. Серед успішних проектів – концепції Одеси, Кам'янця-Подільського, Черніговата ін.

У контексті дослідження варто відмітити декілька проектів, що позитивно впливають на позиціонування міст України. Так, з 2000 р. Інститут трансформації суспільства впровадив всеукраїнський веб-проект "Українські міста в Інтернеті" www.cityukraine.info, який зараз охоплює 41 українське місто. Це потужний інформаційний ресурс, що дає змогу презентувати українські міста он-лайн, ефективно здійснювати їх брендінг за мінімальних капіталовкладень.

Ще одним кроком став загальнонаціональний соціально-орієнтований проект "Брендинг міст – справа городян", заснований 2010 р. групою експертів "ВікіСітіНоміка". Філософія проекту полягає в тому, що образ (бренд) рідного міста можуть створити, наповнити сенсом і розвинути лише самі мешканці. У результаті цієї програми такі міста, як Одеса, Львів, Миколаїв розбили логотипи та спрямували максимум зусиль на створення успішного бренду [10, 25].

30 липня 2016 р. було анонсовано новий проект Асоації учасників програми "Молодь змінить Україну" (МЗУ) – "Ренесанс міст" з робочою назвою Visiting&Branding (Подорожуй та Брендуй). Це проект із брендінгу міст України, рушійною та ідейною силою яких будуть учасники МЗУ. Мета проекту – створити сильні команди змін із залученням місцевих активістів та експертів з усієї України для створення стратегічного плану розвитку міста, туристичного бренду та втілення реальних проектів, націлених на підняття економіки, якості життя та престижу міста. Команди змін будуть створюватися під час спільних поїздок учасників МЗУ до міст України, на запрошення інших учасників – для яких це місто рідне. Тернопіль стане першою спробою брендінгу міста в рамках проекту.

Щоб успішно позиціонувати Україну як бренд, необхідно паралельно розвивати бренди її міст як великих, так і малих, а особливо столиці. Київ ще не має офіційного бренду, хоча останнім часом з'явилися певні напрацювання у цьому напрямі.

Київ є столицею України та загальновідомим культурним і політичним центром слов'янського світу та Європи, вважається одним з найстарших міст Східної Європи та налічує понад 1 500 років своєї історії, входить до почесного списку історичних міст ООН. У місті наявні видатні історико-архітектурні пам'ятки, властиві лише слов'янській культурі; пам'ятки, внесені до реєстру Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО; природні ландшафти та пам'ятки садово-паркового мистецтва. Саме в Києві проводиться основна частина культурних заходів загальнонаціонального значення. Наявна велика кількість культурних і творчих ресурсів: театрів, музеїв, галерей, виставкових зал, у місті відбуваються різні виставки, театральні, балетні, музичні, мистецькі конкурси і фестивалі. Київ має потужний потенціал для того, щоб стати однією з найцікавіших туристичних та культурних локацій.

На даний час вже існує декілька бренд-концепцій столиці, але поряд із тим пошуки продовжуються. Один з брендів Києва був розроблений в лютому 2011 р. у рамках німецько-українського співробітництва з підготовки до Чемпіонату Європи з футболу "Євро-2012" і реалізується німецькою міжнародною організацією GIZ. Розробка та втілення брендігової концепції відбувалася за участі маркетологів компанії "Fedoriv.com" та "Karandash Graphic Design Bureau". Програма базувалася на "Стратегії розвитку міста" та проекті "ВікіСітіНоміка" [1].

Концепція бренду міста включає чотири основних напрями позиціонування: історичний, культурний, духовний та туристичний. У візуалізації використовуються образи Дніпра, каштанів, церкви і серця. На думку авторів проекту, бренд уособлює історичну основу, котра залишається актуальною для сьогодення [6].

Слоган Києва "Місто, де все починається" акцентує увагу на провідній ролі Києва серед інших міст. Київ позиціонує себе як місце першопочатку в очах цільової аудиторії. Місто постає першоосновою у знайомстві з Україною, кар'єрі, бізнесі, самореалізації, романтичних відносинах тощо. На думку Т.Рогальської, яка досліджувала архетипи в територіальному брендінгу українських міст, таке позиціонування є характерним для столиць, а його доречність зумовлена глибинним і динамічним історичним процесом регіону, в якому Київ відігравав активну роль [6].

Водночас Київський дизайнер Віктор Коновалов просуває іншу стратегію бренду Києва з гаслом "You will come back" ("Ви повернетесь знову"), розробленим агентством "Superheroes". Основна ідея концепції у тому, що Київ настільки багатогранний, що кожен знайде для себе щось настільки близьке, що захоче повернутися знову. Був також розроблений туристичний логотип столиці: літера К, стилізована під зображення кнопки CD-програвача backward (перемотка назад) [3].

На сьогодні Київська міська влада намагається змінити практику розробки стратегій та програм розвитку столиці, звертаючись до киян, представників громадських організацій, фахівців, столичного бізнесу, щоб спільно виробити нову айдентику Києва та зробити місто більш цікавим, привабливим та зручним. З цього приводу 18 травня 2015 р. ВікіСітіНоміка провела стратегічну бренд-сесію Києва за назвою "Київ як світове місто". Її співорганізаторами виступають Київська міська державна адміністрація, Управління туризму КМДА та команда "ВікіСітіНоміка", а головним організатором – Громадянська платформа "Нова Країна". У якості основи було використано напрацювання трьох бренд-сесій Києва, проведених у 2010-2012рр. [8].

На сьогодні Києву бракує цілеспрямованої поетапної роботи над однією спільною бренд-концепцією, що включатиме не декілька різних, а один логотип, як візуальну складову позиціонування та вироблення чіткої бренд-стратегії з перетворення міста та її послідовну реалізацію.

Ще одним прикладом вітчизняного брендінгу є місто Чернігів. Це невелике місто, адміністративний, промисловий, економічний і культурний обласний і районний центр України. Відповідно до історичних досліджень історія міста починається з 7 ст. н.е. і нараховує більше 1300 років. Відповідно до Закону України "Про охорону культурної спадщини" Чернігів як найдавніший історичний центр Лівобережної України з великим історико-культурним потенціалом віднесено до категорії історичних міст [5]. Багатовікова історія Чернігова збереглася до наших днів в унікальних пам'ятках архітектури і мистецтва, книгах і документах, речах і фотографіях. Чернігів – один із значних центрів розвитку давньослов'янської освіти і культури, з яким пов'язана низка фольклорних творів, зокрема билин та переказів.

Роботу над створенням бренду міста Чернігова почали з команди креативних людей. Сформували ініціативну групу з маркетологів, ресторатторів, готельєрів, піар менеджерів, представників різних сегментів сучасного бізнесу та мешканців міста. Створили робочі групи за різними напрямками, організували проведення тематичних "круглих столів" і конференцій. Сформулювали і назвали унікальні характеристики міста, його конкурентні переваги.

В основу позиціонування "Чернігів – місто легенд" лягли унікальні характеристики міста: одне з найстаріших міст Європи, тривалий час – столиця величезного князівства, своєрідне

"перехрестя світів": тут перетинаються шляхи зі Сходу на Захід, з Півночі на Південь, безліч легенд, пов'язаних з слов'янськими історичними об'єктами (Антонієві печери, Єлецький монастир, старий Вал, загадкові кургани), універсальність поняття "легенда", потенціал широкого наповнення новими смислами і можливості створення окремих туристичних продуктів.

Наступним кроком стало оголошення Всеукраїнського конкурсу на кращий логотип міста Чернігова. 13 грудня 2010 р., за результатами конкурсу, логотипом міста Чернігова обрали клубок, у якому чітко виражена місцева символіка: церква, меч, ріка, монах-привид. В основі логотипу клубок, або круг, як лаконічна форма є центром і переплетеними лініями доріг. Переплетені лінії символізують заплутану історію або легенду, символ церкви уособлює архітектурні особливості міста, меч – історичну складову, річка – природну особливість, образ привида – частину легенд. Зображення відображає переплетення історичних, народних, воєнних мотивів як нашарування історичних епох та легенд різних часів [12].

Проект отримав високу оцінку на Міжнародному фестивалі OPEN в Мінську 2012 р. Тоді він став одним з кращих в номінації "Бренд міста, території" [13].

До реалізації стратегії підключилися багато підприємств і організації міста. Завдяки їм в центральній частині міста є безкоштовний Wi-Fi, місто прикрашає красива стилізована туристична навігація: витончені покажчики, план-контенти, які допомагають туристам знайти і дійти до об'єктів, що їх цікавлять. У Чернігові стало традицією проведення різноманітних свят та фестивалів ("Зелена сцена", Jazz Open, фестиваль Тантамаресок) [11].

Хоча модель позиціонування і туристичну візуальну символіку Чернігова, створену групою ентузіастів, міська влада прийняла як офіційну. Але, на жаль, на сучасному етапі створена візуальна символіка Чернігова використовується не у повній мірі, особливо у інтернет-середовищі. Так, на офіційному сайті міста нова візуальна концепція не представлена. У Чернігова є прекрасний потенціал створення яскравого та потужного бренду. Розроблена прекрасна візуальна символіка та бренд-концепція позиціонування міста. Але бракує заходів з популяризації бренду, аналізу та оцінки.

На вітчизняних теренах бренд м. Львів є найкращим. Місто є одним із найбільших культурних, економічних, адміністративних та транспортних центрів України. У Львові знаходиться велика кількість пам'яток архітектури. Переважна їх більшість сконцентрована в історичному центрі, який занесено у список Світової спадщини ЮНЕСКО. Львівщина володіє потужним культурно-мистецьким потенціалом, колосальною історико-культурною спадщиною, яка має виняткове значення не лише для України, а й світу. Тут зосереджені духовні надбання багатьох поколінь різних культур.

Львів почав роботу зі створення свого бренду у 2007 р. Влада Львова спільно з громадськістю обрали концепцію "Львів – відкритий для світу". Хоча поряд із загальноприйнятою поширені ще й інші варіації, такі як "місто Лева", "місто ста фестивалів", "місто кави", "місто шоколаду", "місто джазу" тощо. Образ міста вплели у систематичну програму його популяризації через сотні цікавих фестивалів, нові унікальні пам'ятники і незвичні ресторани.

Львів має єдину стратегію з візуалізації. На логотипі Львова зображено п'ять кольорових веж: дзвіниця Вірменського собору, вежа Корнякта, міська ратуша, вежа Латинської катедри, дзвіниця монастиря Бернардинів, які символізують багату архітектурну спадщину міста, різноманітність культур, національностей, конфесій, які існували в місті від часу його заснування. Під зображенням веж напис "Львів відкритий для світу".

Львів є вдалим прикладом брендінгу, коли традиції поєднуються з сучасними віяннями. Поступово було створено позитивний образ, що асоціюється з містом фестивалів, кави і шоколаду. Одним з доказів успішності вибраної концепції та послідовності її впровадження є мільйонний потік туристів [7].

Висновки. Отже, на сучасному етапі брендінг в Україні виходить на новий рівень – створення іміджу території. Україна порівняно нещодавно долучилася до світової тенденції брендінгу міст і тільки починає свій рух у цьому напрямі. На сьогодні в Україні існують усі передумови для створення та розвитку яскравих та потужних геобрендів, але переважна більшість міст України досі не має яскраво вираженої міської ідентичності, і у свідомості самих городян та гостей міста майже не відрізняється.

Львів є зразком успішного брендінгу вітчизняних міст та прикладом для інших міст України, розвиток бренду яких ще попереду. Київ має значний потенціал для створення, підтримки та розвитку бренду, але різні бренд-концепції унеможливлюють впровадження єдиної стратегії ефективного позиціонування столиці. Чернігів – місто з прекрасною візуальною символікою, яка відображає його культурну ідентичність, формує унікальний геокультурний образ. Але просування бренду та його широке представлення є недостатнім для того, щоб Чернігів став яскравим прикладом геобрендінгу. Загалом тенденції досить позитивні, проте є низка проблем, які певною мірою ускладнюють брендінг українських міст.

Література

1. Київ – місто, де все починається [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://startsinkyiv.org/proj_01.htm.

2. Лавриненко Г. Формування міжнародного іміджу України в Західному світі (на прикладі Польщі) / Г. Лавриненко / Схід. – № 4 (111). – 2011.

3. Логотип для Києва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://inspired.com.ua/design/kyiv-brand.

4. Настав час відкрити Україну [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uspp.ua/nastav-chas-vidkriti-ukrainu.html.

5. Офіційний веб-портал Чернігівської міської ради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.chernigiv-rada.gov.ua/info/2406.

6. Рогальська Т. Архетипи в територіальному брендінгу українських міст [Електронний ресурс] / Рогальська Т. – Режим доступу: http://www.journ.univ.kiev.ua/ndumk/index.php/component/content/article/92-2/kontent-ukrainskoi-reklamy-ta-zv-iazkiv-z-hromadskistiu/102-arkhetypy-v-terytorialnomu-brendynhu-ukrayinskykh-mist.

7. Сайт "1Zt.ua" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.1.zt.ua/themes/misto/zastupnik-mera-chernigova-doslidila-brendi-mist-zhitomir-pase-zadnih.html.

8. Сайт Рідний Київ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kyiv.ridna.ua/2015/05/kyjiv-stane-svitovym-mistom.

9. Соскин О. И. Роль брендинга городов в эпоху перемен; под общей ред. О. И. Соскина /Соскин О. И. – К. : Институт трансформации общества, 2012. – 112 с.

10. Соскін О.І. Брендинг міст: досвід країн Вишеградської групи для України ; під загальною ред. О. І. Соскіна / Соскин О. І. – К.: Вид-во "Інститут трансформації суспільства", 2011. – 80 с.

11. Бойко Т. А. Чернигов – город легенд: бренд от разработки до внедрения [Електронний ресурс] / Бойко Т. А. – Режим доступу: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37626/1/bmisgr_2014_01.pd.

12. Туристичні логотипи міст України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.travelsmart.com.ua/a136-turisticheskie-logo-gorodov.

13. Чернигов – город старых и новых легенд [Електронный ресурс]. – Режим доступа : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://citybranding.ru/chernigov.

References

1. Kyiv – misto, de vse pochinaetsya. Retrieved from: http://startsinkyiv.org/proj_01.html [in Ukrainian].

2. Lavrynenko H. Formuvannya mizhnarodnoho imidzhu Ukrayiny v Zakhidnomu sviti (na prykladi Pol'shchi) / H. Lavrynenko / Zhurnal "Skhid". – # 4 (111). – 2011.

3. Lohotyp dlya Kyyeva Retrieved from: http://inspired.com.ua/design/kyiv-brand–[in Ukrainian].

4. Nastav chas vidkriti Ukrainu. Retrieved from: http://uspp.ua/nastav-chas-vidkriti-ukrainu.html [in Ukrainian].

5. Ofitsiynyy veb-portal Chernihivs'koyi mis'koyi rady. Retrieved from: http://www.chernigiv-rada.gov.ua/info/2406 [in Ukrainian].

6. Rogalska, T. Arkhetipi v teritorialnomu brendingu ukrainskih mist. Retrieved from: http: //www.journ.univ.kiev.ua/ndumk/index.php/component/content/article/92-2/kontent-ukrainskoi-reklamy-ta-zv-iazkiv-z-hromadskistiu/102-arkhetypy-v-terytorialnomu-brendynhu-ukrayinskykh-mist [in Ukrainian].

7. Sayt "1Zt.ua" Retrieved from: http://www.1.zt.ua/themes/misto/zastupnik-mera-chernigova-doslidila-brendi-mist-zhitomir-pase-zadnih.html [in Ukrainian].

8. Sayt Ridnyy Kyyiv. Retrieved from: http://kyiv.ridna.ua/2015/05/kyjiv-stane-svitovym-mistom[in Ukrainian].

9. Soskin, O.I. Rol brendinga gorodov v epohu peremen (2012) K. institut transformacii obshhestva [in Ukrainian].

10. Soskin, O.I. Brending mist: dosvid kraïn vishegradskoï grupi dlya Ukraini.(2011) K. "Institut transformacii suspilstva"

11. T. A. Boyko. Chernyhov – horod lehend: brend ot razrabotky do vnedrenyya. Retrieved from: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/37626/1/bmisgr_2014_01.pdf–[in Ukrainian].

12. Lohotypy mist Ukrayiny. Retrieved from: http://www.travelsmart.com.ua/a136-turisticheskie-logo-gorodov[in Ukrainian].

13. Chernyhov – horod starykh y novykh lehend Retrieved from: http://webcache.googleusercontent.com/ search?q=cache:http://citybranding.ru/chernigov [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.01.2016 р.

УДК 008

Прима Вікторія Володимирівна
асистент кафедри готельно-ресторанного
бізнесу Київського національного
університету культури і мистецтв
vika_prima@ukr.net

ГОСТИННІСТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ УКРАЇНЦІВ

Мета роботи – визначення сутності традиційної гостинності як однієї з рис національного характеру українців. **Методологія** дослідження полягає в порівняльному аналізі змістовного наповнення та функціонального діапазону вітчизняного інституту гостинності в процесі його культурно-історичної еволюції. **Наукова новизна** роботи полягає в здійсненні культурологічної рефлексії щодо з'ясування ролі гостинних традицій українців у міжкультурному діалозі. **Висновки.** Визначено місце гостинності серед інших рис національного характеру українського народу; з'ясовано обставини, які мають безпосереднє відношення до процесу формування традицій гостинності; прослідковано роль гостинності на сучасному етапі розвитку української культури; доведено, що притаманна українцям гостинність є невід'ємною складовою національної культури, яка дала змогу українському народу протягом тривалого історичного періоду зберегти власну ідентичність.

Ключові слова: гостинність, традиції, національний характер, хлібосольство, українська традиційна культура.

Прима Виктория Владимировна, *ассистент кафедры гостинично-ресторанного дела Киевского национального университета культуры и искусств*

Гостеприимство как фактор формирования национального характера украинцев

Цель работы – определение сущности традиционного гостеприимства как одной из черт национального характера украинцев. **Методология исследования** заключается в сравнительном анализе смыслового наполнения и функционального диапазона отечественного института гостеприимства в процессе его культурно-исторической эволюции. **Научная новизна работы** заключается в осуществлении культурологической рефлексии по выяснению роли гостеприимных традиций украинского народа в межкультурном диалоге. **Выводы**. Определено место гостеприимства среди других черт национального характера украинского народа; выяснены обстоятельства, имеющие непосредственное отношение к процессу формирования традиций гостеприимства; отслежена роль гостеприимства на современном этапе развития украинской культуры; доказано, что присущее украинцам гостеприимство является неотъемлемой составляющей национальной культуры, которая позволила украинскому народу в течение длительного исторического периода сохранить собственную идентичность.

Ключевые слова: гостеприимство, традиции, национальный характер, хлебосольство, украинская традиционная культура.

Victoria Prima, *assistant professor of hotel and restaurant business Kyiv National University of Culture and Arts*

Hospitality as a factor in the formation of ukrainian national character

The purpose of the work – is to define the essence of traditional hospitality as one of the features of Ukrainian national character. **Research methodology** implies a comparative analysis of the semantic content and functional range of the national institute of hospitality in the process of its cultural and historical evolution. **Scientific novelty** lies in the implementation of cultural reflection to clarify the role of hospitable Ukrainian traditions in intercultural dialogue. **Conclusions**. The position of hospitality among other traits of the national character of Ukrainian people is defined; the circumstances relevant to the process of forming the traditions of hospitality are clarified; Hospitality of Ukrainian hospitality as an integral part of national culture is proved, which allowed the Ukrainian to maintain people their own identity through historical period.

Keywords: hospitality, traditions, national character, hlibosolstvo, Ukrainian traditional culture.

Актуальність теми дослідження. У глобалізованому світі національна традиційна гостинність є не тільки чинником самобутньої ідентичності, а й унікальним явищем міжнаціональної комунікації. Це повною мірою стосується і української традиційної гостинності, процес формування якої має багатовікову історію та сягає своїм корінням у прадавні часи. Її першоосновою була господарська культура, яка класифікується науковцями як традиційне рільництво, що являло собою низку атрибутивних елементів: культ землі, магію слова та магію предметну, насамперед, знарядь праці – все те, що становило світоглядну систему і, разом з тим, – важливий компонент традиційної культури. В українській етнічності страви, їжа, кулінарія як компоненти матеріальної народної культури виходили за межі матеріального світу, вплітаючись у канву культури взаємин між людьми та їхню духовність. Вони нерідко ставали ядром, довкола якого визрівали певні традиції. Одна з них –

© Прима В. В., 2016

це хлібосольство і гостинність, вміння прийняти гостей, майстерно приготувати частування та вправно його подати.

Традиції українського хлібосольства і гостинності зазвичай вивчаються в контексті народної побутової культури і національного характеру. Класичними працями з дослідження рис українського національного характеру є праці Д. Чижевського, І. Мірчука, І. Лисяк-Рудницького, М. Шлемкевича та ін. [10; 13; 24; 25]. У контексті культурології гостинність розглядається як цінність, соціокультурний феномен, надбання цивілізації. Поняття досліджується часто у поєднанні і прив'язці до питань виміру ментальності та світогляду, зокрема, у працях Л. Тевено, А. Філоненка, Є. Ярославського, Л. Моргана, М. Зібера, Б. Малиновського, М. Мосса, Ю. Семенова, І. Сухіної, Г. Андрущенка, М. Іваннікової та ін. [1; 7; 8; 11; 12; 14; 15; 19; 22]. Першочергової уваги заслуговують напрацювання, присвячені українському національному побуту, таких авторів, як Г. Гарбар, В. Русавська, Л. Артюх, А. Растригіна, О. Іванченко [2; 4; 9; 18].

Метою нашого дослідження є визначення сутності якісних показників традиційної гостинності як однієї з рис національного характеру українців, а також розкриття аспектів історичного процесу формування гостинності в українському побуті. Також варто простежити складові традиції, які мали місце в минулому і трансформувались у інститут гостинності сьогодення.

Виклад основного матеріалу**.** Згідно з енциклопедичним визначенням, гостинність – це народна традиція з любов'ю та повагою приймати і частувати гостей; також готовність, бажання приймати гостей і пригощати їх; сама церемонія гостинного приймання [16, 151]. У залишках міфологічних уявлень сучасного українця спостерігається відгомін архаїчних форм пастушого та хліборобсько-патріархального побуту. Сама ж гостинність може бути віднесена до характерних рис національного характеру. У свою чергу, національний характер можна визначити як своєрідне, специфічне поєднання типових рис у конкретних історичних та соціально-економічних умовах буття нації, уявлення народу про самого себе, про сукупність найбільш стійких, основних для даної національної спільноти особливостей сприйняття навколишнього світу та форм реакцій на світ [9, 89]. На думку О. Іванченко, елементи національного характеру слугують важливим способом стихійного, безпосереднього відображення оточуючої дійсності в психіці членів етнічної спільності. Вони підкоряються впливу соціального й політичного життя, проявляються у повсякденному житті переважно на буденному рівні в тісній єдності з формами буденної національної свідомості. За певних умов безпосередні прояви національного характеру можуть виходити на перший план [9, 89].

Хоча принцип гостинності вважається універсальним, його реалізація відрізняється у різних народів за багатьма показниками. В першу чергу, це пов'язано з особливостями їх історії, географічного розташування, зі змінами соціально-економічної, етнополітичної, міграційної ситуації, з різноманітністю і взаємопроникненням етносів, мов, звичаїв і традицій. Гостинність як соціальне і культурне явище має надзвичайно тривалу історію становлення, оскільки коріння гостинності губиться у глибині тисячоліть, і у кожного народу вона має свою психологічну специфіку, оскільки живиться ментальністю етносів. Гостинність як особливий тип комунікації характеризує спосіб життя, тому інститут гостинності реалізується через низку ритуалів, центральне місце серед яких займають звичай і обряд. Звичай – історично складений стереотипний спосіб поведінки, що є стандартизованою дією, яка здійснюється великою кількістю людей і відтворюється в незмінному вигляді протягом тривалого історичного періоду. Обряд, ритуал, церемонія – елементи традиції, що припускає цілісний, звичний стереотипний спосіб поведінки, який чиниться за встановленим приводом у встановленому місці й у визначений час [8, 68].

Гостинність є однією з найхарактерніших рис спілкування в середовищі українців. Вона становить не тільки обов'язковий компонент їхнього способу життя, а й частину світосприймання, вірувань і повір'їв. В українському середовищі гостинність традиційно формувалася на основі не лише міфологічних уявлень, а й моральних принципів доброзичливого ставлення до ближнього [17, 57]. Традиції гостинності українців сягають ще дохристиянських часів. Її характерними рисами є морально-релігійна спрямованість, надана свого часу православ'ям, а також міфологізація гостя як посланця Бога, тобто надання йому сакрального статусу [1, 23]. Побутовий уклад української сім'ї здавна позначений традиціями гостинності, в яку входили звичай дарування та віддарювання. З гостинністю тісно пов'язана доброзичливість як складова системи сімейно-обрядових традицій, що виявляється у формах співчуття, вибачення, подяки тощо. Вважається, що тривкість християнізованої родинно-побутової обрядовості в Україні спричинювалась непорушністю сімейного ладу й атомарністю родини з незаперечною субординацією батьків, дітей й сакральністю батьківського авторитету. Батькове слово було законом, який підпорядковувався лише звичаєві громади. Зазначений принцип позначався на правилах традиційного етикету прийняття гостей у середовищі

селянської родини, у відповідності з яким ритуал починався із пріоритетом старших за віком та соціальним статусом. Патріархальна українська родина з обережністю сприймала різні соціальні нововведення. На думку І. Лисяка-Рудницького, в українській історії консерватизм як стихійна духовна настанова значної частини суспільства відіграв вагому роль у збереженні рідної мови, віри, звичаїв і обрядів, традиційних форм родинного та громадського життя [10].

Супутніми факторами збереження національної духовної культури вважаються процеси стереотипізації. У соціогуманітарній сфері наукового знання стереотип характеризується як звичний усталений спосіб духовної діяльності, стійкі форми сприйняття та оцінки соціальних об'єктів і явищ, нормативні утворення групової та суспільної свідомості [23, 92].

Численні відомості про український побут та історичні традиції буття народної культури в Україні містяться у тогочасній періодичній українській і зарубіжній пресі, літописах, етнографічних свідченнях, художній та науковій літературі. Особливу увагу складають іноземні мемуари, звіти дипломатів, мандрівників-учених, які подорожували Україною. За висновком П. Брицького, ці джерела ще недостатньо вивчені. Причинами цього є наявність цензури у радянський період і недостатнє володіння іноземними мовами науковцями [3, 240]. Чужоземні мандрівники відзначали привітність наших предків. Із найдавніших згадок про український побут можна навести свідчення імператора Маврикія (VI ст.), який писав, що: "Слов'яни сердечні до чужинців, гостять їх у себе і дружньо проводять їх з місця на місце, куди їм треба. А коли через недбальство господаря стане гостеві яка кривда, то проти такого господаря озброюється його сусід, бо кривда для чужинця, то безчестя для всіх" [21, 123]. Ібн-Русте у X ст. пише про русів, що ті шанують чужинців і ласкаво з ними поводяться, а коли гості вдаються під їхню опіку, боронять їх від усякої пригоди [21, 47]. Історик Гельмольд (XII ст.) вказує, що "немає народу привітнішого від слов'ян через їх гостинність" [5, 36].

Поява українського козацтва і особливо Національно-визвольна війна 1648-1654 рр. проти однієї з найсильніших держав Європи того періоду – Речі Посполитої – привернули увагу іноземних державних діячів, дипломатів, учених і мандрівників. Про це свідчить збільшення публікацій в середині XVII ст. про український народ, українських козаків і Україну в цілому.

Унікальним джерелом є спогади про подорож по Україні Е. Кларка (1767-1822) – професора мінералогії Кембриджського університету. Він у 1800-1801 рр. здійснив подорож з Петербурга через Москву і Вороніж в Слобідську і Східну Україну, край донських і кубанських козаків, в Крим і до Одеси. Згодом він опублікував свої спостереження у книзі "Подорож до Росії, Татарського краю і Туреччини" [3, 238]. Із змісту його спогадів відчувається приязнь до українців. Перед поїздкою в Україну росіяни застерігали його щодо небезпечної подорожі серед "бандитів". Але, приїхавши, він переконався, що подорожувати в Україні було чи не найбезпечніше. Тут він зустрів турботливе, щире ставлення до своєї особи, гостинність. Е. Кларк визнавав українців окремим народом зі своєю мовою, культурою, укладом життя, територією, які відрізняються від росіян і поляків [3, 241].

Словом, традиційна соціонормативна культура українців завжди розумілася надзвичайно широко і в усіх випадках регламентувалася певними правилами поведінки, стереотипізованими за формою. Очевидно, що традиції гостинності в українському середовищі формувалися на основі не лише міфологічних уявлень, а й моральних принципів доброзичливого ставлення до ближнього. Саме тому українська гостинність вирізнялася особливою гуманністю, глибинне коріння якої є спільним для всіх східних слов'ян. Із давніх-давен було заведено, що той, хто відвідає оселю, тривалий час вважається своїм, оскільки прилучається до духів цього дому, скуштувавши трапези або обігрівшись біля вогнища. Тому природно, що господарі робили все, щоб почастувати, тобто віддати почесть прибульцю. З часом це переросло у звичай обов'язкового пригощання або частування гостей. Зокрема, на столі завжди й неодмінно мали лежати кусень хліба та щіпка солі – ці головні атрибути не тільки слов'янського хлібосольства, а й прилучення до духів та божеств. Крім того, вважалося, що той, хто скуштує кусень хліба з сіллю, отримає господнє благословення і ніколи не посміє скривдити того, хто частує.

З давніх часів українці вірили, що "гість у дім – Бог із ним", тому гостя приймали щедро. Завжди стіл для гостей накривали чистою скатертиною і припрошували до нього всякого гостя, свого чи чужого, званого чи несподіваного, обов'язково припрошуючи сідати, що пов'язано з різними прикметами: "Сідайте, аби діти спали", "Сідайте, аби квочки добре сідали (щоб рої сідали, щоб старости сідали, щоб усе добре сідало)". Пригощаючи, кажуть: "Чим багаті, тим і раді", "Чим хата багата, тим і рада", "Що хата має, тим і приймає". Головним у звичаї частування було таке правило: "Спочатку нагодуй людину, а потім вже й розпитуй її". При цьому вважалося непристойним дізнаватися в подорожнього або гостя про мету його приходу. У більш давні часи, перш ніж почастувати, господиня мила гостеві ноги. Про це повідомляли, зокрема, іноземні місіонери, котрі були вкрай здивовані, як це у "царстві диявола" вони бачать таку гостинність. До речі, цей стародавній звичай протримався серед українців аж до XIX ст. (його опис подає,

наприклад, Т. Шевченко в поемі "Наймичка"), а відгомін його й дотепер зустрічається у весільній обрядовості багатьох регіонів України. Перед першою шлюбною ніччю наречена, згідно зі звичаєм гостинності (адже супутник життя – це якоюсь мірою путник, подорожній), миє ноги чоловікові [17, 201]. Втім, така покірливість для української жінки не є характерною, тому не випадкові ні локальна обмеженість цього звичаю, ні його суто ігровий характер.

Вважається, що традиція гостинності має давнє походження, і тільки згодом вона була відкорегована православ'ям, яке надало їй морально-релігійної спрямованості [18, 21]. За уявленнями східних слов'ян, Бог, а найчастіше його посланець, тобто гість (звідси – гостювати, пригощати, гостинець, гостиниця, а згодом заїжджі купці та їхні подарунки – гостина, шлях, яким вони їздили, – гостинець), ходив по землі поміж людей, прийнявши людську подобу. Отож, незнайомих перехожих сприймали з певною настороженістю: "Хто ти – чужинець або гість?" Не випадково, наприклад, на Поліссі збереглось архаїчне вітання подорожнього: "Щоб прихід твій був добрим", – власне, формула закляття проти недобрих намірів.

Важливою складовою у структурі гостинного ставлення є щедре пригощання, або трапеза. Спільна трапеза є основою формування як почуття родинності, так і дружнього ставлення до іншого. Пригощання гостя являє собою, наприклад, у традиційній українській родині, священний обов'язок господаря, порушення якого розглядалося як гріх, оскільки годують людину боги, причому, головним чином, родові боги, які дають їжу не одній людині, а цілому роду, що приносить їм жертви [18, 19]. На думку Г. Гарбар, традиція нагодувати гостя – це обов'язок господаря, так він надає честь гостю (слово "частувати" споріднене зі словом "честь" і означає, власне, "надавати честь, пригощаючи їжею і питтям") і водночас затверджує свою честь демонстрацією щедрості [4, 37].

У структурі трапез, повсякденних і святкових, упродовж віків побутують страви, які є типовими для українців загалом, а також такі, що характерні для населення певних етнографічних регіонів. Так, по всій Україні поширені борщ, капусняк ("капуста"), печеня, вареники, холодець, на Правобережжі переважають голубці, а на Лівому березі Дніпра – галушки та млинці (зокрема гречані). І досі будь-яка гостина святкового чи обрядового характеру не обходиться без обов'язкового набору традиційних страв. Стереотип сприйняття характерних для певної етнографічної зони страв може навіть стати поштовхом для наділення населення цього етнографічного регіону прізвиськами. Так, здавна полтавчан прозивають "полтавськими галушками", "гречкосіями", а поліщуків – "бульбяниками".

Змістовно трапеза не може ранжуватися з огляду на кількість страв і багатство пригощань, оскільки це, зазвичай, залежить від заможності самої приймаючої сторони [16, 68]. Вдячність за трапезу, згідно з давніми віруваннями, адресувалася не лише господарям, а й духам їхніх предків, а через них – самому Всевишньому. І всі присутні – співтрапезники – були ритуально об'єднані цією ідеєю. Така ідеологічна основа святкового застілля до того ж підсилювалася моральними чинниками – симпатіями до ближнього. Саме тому трапеза завжди була серцевиною, зокрема української, а в цілому й східнослов'янської, гостинності.

Стійке закріплення і в повсякденній, і в обрядово-святковій сфері певних переваг і звичок можна простежити через багатовікове панування в харчуванні "символу українства" – борщу. Коли дослідники народної культури опитують інформаторів різного віку й соціального статусу про найвідоміші українські національні страви, то майже 100% українців називають борщ, вареники та сало [2, 17]. Відомо також, що й інонаціональні респонденти, які хоч трішки обізнані з українською культурою, відповідають так само. Борщ містить в собі все смакове багатство української кухні, є, якщо можна так висловитися, певним бароковим шедевром з його універсальністю, "життєлюбством", багатокомпонентністю, вишуканістю та безкінечною кількістю варіантів, що не повторюються. Борщ як видатний винахід світової кулінарної культури став репрезентантом не лише української кухні, але й українського побуту загалом.

До кінця XVIII – початку XIX ст. традиція гостинності зазнала характерних трансформацій. Порядок, у цілому характерний і для інших східнослов'янських народів, в українському середовищі дещо змінився. Одним із його показників є перегляд міфологічних основ схеми розсадки гостей під час трапези. Поруч із главою сім'ї по правий бік від нього у святкові дні сідала дружина. Коли взяти до уваги, що правий бік вважався особливо почесним, можна уявити, наскільки значною в українській родині була роль жінки-матері. Змінилося з лівого на праве й те місце, яке займала жінка, коли йшла поруч із чоловіком. Зрештою, на сьогодні ми маємо декілька паралельно побутуючих варіантів. Заміжні жінки можуть займати і ліве, і праве місце від чоловіка, хоча у молодіжних парах жінка найчастіше розташовується праворуч.

Наше сьогодення – час, коли Україна робить кроки до інтеграції в Європу, в світ, де господарюють економіки з високо розвинутими технологіями, гостинність можна вважати національною рисою українського народу, що має високий комунікативний та інтеграційний потенціал. Саме в

українців і зараз збереглася традиція зустрічати почесних гостей хлібом-сіллю. Так, звісно, традиція гостинності зазнала певною мірою еволюції і не є відповідною до минулого імпозантною, показовою. Тим не менше, зміни, мінливості, дозволили адаптуватися старовинним традиціям до недовготривалості і попиту, тобто моди. У сучасних куховарок, наприклад, що готують гостинні трапези, часто виникає потреба вразити гостей чимось несподіваним, особливим, щоб гості не осудили господаря. Як зауважив відомий історик і етнолог Ю. Семенов: "І зараз нерідко відставання від моди вважається непристойним" [19, 193]. Несправедливо вважати, що мода – привілей лише одягу. Не останню роль може відіграти адаптація не тільки соціальна, а й фізіологічна. Адже сучасними дієтологами встановлено беззаперечну корисність традиційних продуктів харчування і сумнівну користь незвичних екзотичних наїдків.

Висновки. Отже, на основі проведеного аналізу гостинності у дискурсі осмислення національної побутової діяльності можна зробити такі висновки.

Завдяки широкому інформаційному простору традиції гостинності набувають нових форм і змісту, зберігаючи в цілому свою стрижневу структуру. Притаманна українцям прихильність до ритуалізованості у поєднанні з високим рівнем включення до традицій світової спільноти дозволила українському побуту безконфліктно адаптуватися до всіх нових історичних епох. Оскільки гостинність є соціальним явищем, що має глобальний інтернаціональний характер, вона властива всім народам, але виявляється у більш або менш яскраво вираженій формі. Усі запозичення традицій українського побуту зіграли важливу роль, оскільки концепт гостинності функціонує в світовому і національному просторі традиційної та сучасної культури і постає як етнічний варіант універсалії світової культури.

Література

1. Андрущенко Г. І. Гостинність як одна із перших форм прояву людської довіри / Г. І. Андрущенко // Соціальні технології. – 2011. – №52. – С. 28–33.
2. Артюх Л. Гостина в українців у контексті комунікації / Л. Артюх // Народна творчість та етнографія. – 2010. – №3. – С. 14–19.
3. Брицький П. П. Україна та український народ у поглядах англійських учених-мандрівників (XVIII–XIX ст.) / П. П. Брицький // Україна – Європа – Світ. Міжн. зб. наук. праць на пошану проф. М. М. Алексієвця. – 2011. – Вип. 5. – Ч. 2.
4. Гарбар Г. А. Філософія гостинності: наук. посіб. / Г. А. Гарбар. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 295 с.
5. Гельмольд. Славянская хроника /Гельмольд / пер. Л. В. Разумовской. – М.: Издательство АН СССР, 1963. – 300 с. (Памятники средневековой истории народов Центральной и Восточной Европы).
6. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. В. Жаворонок. – К.: Довіра, 2006. – С. 151–152.
7. Зибер Н. И. Очерки первобытной экономической культуры / Н. И. Зибер; Вступ. ст. М.Е. Слабченко. – Одесса : Государственное изд-во Украины, 1923. – 412 с.
8. Іваннікова М. Етнопедагогічні традиції, їх зміст, структура, функції / М. Іваннікова // Вісник Інституту розвитку дитини: Зб. наук. праць. – Вип.23. – К., 2012. – С. 79-84.
9. Іванченко О. Вплив індивідуальних психологічних рис українців на адаптаційні процеси в іноетнічному середовищі / О. Іванченко // Філософія, соціологія, психологія: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. 14. – Ч. 2. – С. 34-38.
10. Лисяк-Рудницький І. Україна між сходом і заходом. Формування укра-їнського народу й нації. Русифікація чи малоросіянізація? / І. Лисяк- Рудницький. – К. : Укр. прес-група, 2012. – 63 с.
11. Тевено Л. Чудесный хлеб гостеприимства / Лоран Тевено, Нина Карева // НЛО. – № 100.
12. Малиновский Б. Избранное. Динамика культуры / Б. Малиновский ; пер.: И. Ж. Кожановская [и др.]. – М. : РОССПЭН, 2004. – 960 с.
13. Мірчук І. Світогляд українського народу : Спроба характеристики / І. Мірчук. – Прага : Накладом УВУ в Празі, 1942. – Паг. 225-243 с.
14. Морган Л. Г. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации / Л.Г. Морган. – Л., 1933. – 352 с.
15. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс; Сост., пер. с фр., предисловие, вступ. статья, комментарии А. Б. Гофмана. – М.: КДУ, 2011. – 416 с.
16. Пахолок С. Звичай гостинності в родильній обрядовості українців Західних областей / С. Пахолок // Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць. – К.: Вид.-поліграф. Центр "Київський університет", 2008. – Вип. 25. – С. 64–70.
17. Пономарьов А.П. Українська етнографія: Курс лекцій / А.П. Пономарьов. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
18. Русавська В. А. Гостинність в духовній культурі українського суспільства / В. А. Русавська // Духовна культура як домінанта українського життєтворення: зб.матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. – К., 2005.
19. Семенов Ю. И. Философия истории. (Общая теория, основные проблемы, идеи и концепции от древности до наших дней) / Ю. И. Семенов. – М.: Современные тетроди, 2003. – 776 с.

20. Слов'янські вірування. Писемні джерела до вивчення курсу "Релігієзнавство" для студентів гуманітарного факультету денної форми навчання / Укладач В. О. Артюх. – Суми: Вид-во СумДУ, 2009. – 126 с.

21. Стратегикон Маврикия / Издание подготовил В. В. Кучма. – СПб.: Алетейя, 2004. – 248 с.

22. Филоненко А. Гостеприимство бездомных: семья и богословие уязвимости. /А. Филоненко // Семья в постатеистических обществах [Электронный вариант]. – Режим доступа: http://www.pca.kh.ua/2010-01-23-19-50-46/115-fil4.

23. Фудричко А.О. Категорії дослідження культури традиційного спілкування українців у сім'ї / А.О. Фудричко // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – 2011. – Вип. 17. – Т. 2. – С. 73–77.

24. Чижевський Д. Філософія і національність / Д. Чижевський / Вступ. ст. О. Пріцака, І. Шевченко // Філос. і соціол. думка. – 1990. – № 10. – С.94–101.

25. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – Нью-Йорк: Б.в., 1954. – 160 с.

References

1. Andruschenko, G.I. (2011). Hospitality as one of the first forms ofdisplay of human trust. Social technologies, 52, 28-33 [in Ukrainian].

2. Artyuh, L. (2010). Gostina for Ukrainians in the context of communication. Folk work and ethnography, 3, 14-19 [in Ukrainian].

3. Bryckyy, P. (2011). Ukraine and Ukrainian people in the looks of the English scientists-travellers (XVIII – XIX of century), Ukraine is Europe – World International collection sciences. Labours on honour of prof. M.M. Aleksievcya, 5, 2 [in Ukrainian].

4. Garbar, G.A. (2011). Philosophy of hospitality: sciences. posib, K.: Publishing house of NPU the name of M. P. Drahomanov, 295 [in Ukrainian].

5.Gelmond (1963). Slavic chronicle, trudged. L.V. Razumovskoi. M.: publishing House AN the USSR, 300, (Monuments of medieval history of people of Centraland East Europe) [in Russian].

6. Jaivoronok, V.V. (2006). Signs of the Ukrainian ethnic culture: reference dictionary-book. K.: Trust, 151-152 [in Ukrainian].

7. Ziber, N.I. (1923). Essays of primitive economic culture. Prolusion of M.E. Slabchenko. Odesa: the State publishing house of Ukraine, 412 [in Ukrainian].

8. Ivannikova, M. (2012). Ethnically pedagogical traditions, their maintenance, structure, functions. Announcer of Institute of development of child. Collection of scientific works, 23, 79-84 [in Ukrainian].

9. Ivanchtnko, O. (2009). Influence of individual psychological lines of Ukrainians on adaptation processes in the ethnic environment. Philosophy, sociology, psychology. Collection of scientific works. Ivano-Frankivsk, 14, 2, 34-38 [in Ukrainian].

10. Lysyak-Rudnyckyy, I. (2012). Ukraine between east and west. Forming of the Ukrainian people and nation. Russification or smallrussification? K.: The Ukrainian press-group [in Ukrainian].

11. Teveno L., Kareva N. Wonderful bread of hospitality. NLO, 100 [in Russian].

12. Malinovskyy, B. (2004). Select. Dynamics of culture. Translate I.J. Kojanovskaya. M.: ROSSPEN [in Russian].

13. Mirchuk, I. (1942). A world view of the Ukrainian people: is attempt of description. Prague: Drawing of UWU in Prague, 225-243 [in Ukrainian].

14. Morgan, L.H. (1933). Ancient society or research of lines of human progress from a wildness through barbarism to civilization. L. [in Russian].

15. Moss, M. (2011). Societies. Exchange. Personality. Laboury on social anthropology. Made translated from French, preface, prolusion, comments of A. B. Hofman. M.: KDU, 416 [in Russian].

16. Paholok, S. (2008). Custom of hospitality in the maternity rite. pl of Ukrainians of the Western areas / of S. Paholok // Ethnichistory of people of Europe: collection of scientific works. K.: publishing House polydiene Center the "Kyiv university", 25, 64-70 [in Ukrainian].

17. Ponomaryov, A.P. (1994). Ukrainian ethnography: Course of lectures. K.: Lybid, 320 [in Ukrainian].

18. Rusavska, V.A. (2005). Hospitality is in the spiritual culture of Ukrainian society. The spiritual culture as dominant of Ukrainian lifemaking: collection of materials of the All Ukrainian science and practice conference. K. [in Ukrainian].

19. Semenov, Y.I. (2003). Philosophy of history. (General theory, basic problems, ideas and conceptions from antiquity to our days). M.: the "Modern notebooks", 776 [in Russian].

20. Compiler Artyuh, V.O. (2009). Slavic beliefs. Writing sources to the study of course religious "Studies" for the students of humanitarian faculty of daily form of studies. Sumy: publishing House SumDU. 126 [in Ukrainian].

21. Edition was prepared by Kuchma, V.V. (2004). Stratehikon of Mauritius. Spb.: Aleteya, 248 [in Russian].

22. Filonenko, A. (2002). Hospitality of homeless: family and divinity of vulnerability. Family in a postatheistic societies. K.: Duh I Litera, 136-159 [in Ukrainian].

23. Fudrychko, A.O. (2011). Categories of research of culture of traditional communication of Ukrainians are in family. The Scientific messages of the Rivne state humanitarian university, 17, 2, 73-77 [in Ukrainian].

24. Chyjevskyy, D. (1990). Philosophy and nationality. Prolusion of O. Pricaka, I. Shevchenko the Philosophical and sociological idea, 10, 94 -101 [in Ukrainian].

25. Shlemkevych, M. (1954). Lost ukrainian man. New York: B.v., 160 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.02.2016 р.

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

УДК 78.03

Побережна Галина Іонівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри культурології і культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
pogiav10@gmail.com

Й.-С. БАХ В КОНТЕКСТІ МЕТАІСТОРІЇ

Мета роботи. У статті пропонується метаісторичний підхід до особистості і творчої спадщини Й.-С. Баха. Композиторська творчість аналізується як така, що причетна до трьох основних стильових епох європейської культури: Бароко, Класицизму і Романтизму. Універсалізм Баха актуалізується для музичної освіти. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні інтегрального, культурологічного, біографічного методів та методу музикознавчого аналізу. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу особливості життєвого і творчого шляху Й.-С. Баха з метою пошуку нових аспектів його унікальної інтегруючої ролі для історії музичного мистецтва. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні діапазону розгляду феномена Й.-С. Баха від історичної конкретики до метаісторичного узагальнення, що надає можливість у новому ракурсі осмислити деякі аспекти його творчості. Продемонстровано, що зернина майбутньої епохи міститься не тільки у музичній спадщині Й.-С. Баха, а й у траєкторії його життєвого шляху. Метаісторичний ракурс оцінювання творчої спадщини Й.-С.Баха дозволяє доповнити певними нюансами і проблему виконавчої інтерпретації його творів, особливо у навчанні інструменталістів. **Висновки.** Метаісторичний підхід до творчої спадщини Й.-С. Баха дозволяє віднайти неявний причинний смисл його універсалізму. Належачи до Барочної системи, Й.-С. Бах виходить за її межі, готуючи простір для нових стилів – не тільки для класицизму, а й для романтизму. Виконавча ж інтерпретація творів Й.-С. Баха – своєрідний тест щодо міри художньої й особистісної зрілості музиканта.

Ключові слова: Й.-С. Бах, метаісторія, бароко, класицизм, романтизм, музичне мистецтво.

Побережная Галина Ионовна, *доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

И.-С. Бах в контексте метаистории

Цель работы. В статье предлагается метаисторический подход к личности и творческому наследию И.-С. Баха. Композиторское творчество анализируется как причастное к трем основным стилевым эпохам европейской культуры: Барокко, Классицизму и Романтизму. Универсализм Баха актуализируется для музыкального образования. **Методология** исследования заключается в применении интегрального, культурологического, биографического методов и метода музыковедческого анализа. Отмеченный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу особенности жизненного и творческого пути И.-С. Баха с целью отыскания новых аспектов его уникальной интегрирующей роли для истории музыкального искусства. **Научная новизна** работы заключается в расширении диапазона рассмотрения феномена И.-С. Баха от исторической конкретики к метаисторическому обобщению, что предоставляет возможность в новом ракурсе осмыслить некоторые аспекты его творчества. Продемонстрировано, что зерно будущей эпохи содержится не только в музыкальном наследии И.-С. Баха, но и в траектории его жизненного пути. Метаисторический ракурс оценки творческого наследия И.-С.Баха позволяет дополнить определенными нюансами и проблему исполнительской интерпретации его произведений, особенно при обучении инструменталистов. **Выводы.** Метаисторический подход к творческому наследию И.-С. Баха позволяет обнаружить неявный причинный смысл его универсализма. Принадлежа к Барочной системе, И.-С. Бах выходит за ее пределы, готовя пространство для новых стилей – не только для классицизма, но и для романтизма. Исполнительская же интерпретация произведений И.-С. Баха – своеобразный тест на художественную и личностную зрелость музыканта.

Ключевые слова: И.-С. Бах, метаистория, барокко, классицизм, романтизм, музыкальное искусство.

Poberezhna Galina, *doctor of arts, professor, Professor of Department of Culturology and cultural and artistic projects of National Academy of managing staff of culture and arts*

J.S.Bach in the Context of Metahistory

The purpose of the article is to suggest a metahistory-based approach to the creative heritage and personality of J.S.Bach. The composer's creative heritage is analyzed as being related to three major styles in the history of the European culture: Baroque, Classicism and Romanticism. Bach's universalism is actualized for musical education. The **research**

© Побережна Г. І., 2016

methodology lies in applying the integrated, cultural, biographical methods, as well as the method of musicological analysis. The above methodological approach allows to reveal and analyze peculiarities of Bach's life and creative development in order to discover new aspects of his unique integrating role in the history of musical art. **Scientific novelty of the research** consists in expanding the range of consideration of the phenomenon of J.S. Bach from historic specificity to metahistorical generalization that provides a new perspective to understanding of some aspects of his work. The study demonstrates that the seed of the upcoming epoch is contained not only in Bach's musical heritage but also in the very trajectory of his life. Considering Bach's artistic heritage from metahistorical perspective allows to add certain nuances to the problem of interpretation of his works, especially in instrumentalist training. **Conclusions**. Metahistorical approach to the creative heritage of J.S.Bach makes it possible to perceive the implicit causality of his universalism. Belonging to the Baroque system J.S. Bach goes beyond its limits preparing a space for new styles – not only for Classicism but also for Romanticism. Interpretation of Bach's works is a sort of artistic and personality maturity test for a musician.

Kaywords: J.S.Bach, metahistory, baroque, classicism, romanticism, the art of music.

Твори Баха – невід'ємний атрибут навчальних програм усіх рівнів музичної освіти – від ДМШ до консерваторій. Універсалізм Баха, цінність його творчої спадщини для музичної педагогіки вимагають свого адекватного розгляду – в максимально розширеному контексті. Таким контекстом є контекст метаісторії. Пропонований у статті нетрадиційний підхід дозволить розкрити нові смисли у багаторазово і різнобічно дослідженому предметі.

"За своєю внутрішньою сутністю Бах належить до історії німецької містики", – писав А. Швейцер [7]. Сьогодні уявляється: не лише німецької, але й загальнолюдської, бо саме з нею кореспондує метаісторія, в якій Баху судилося зіграти визначну роль.

Мета – грецький префікс, що означає "вихід за межі", "звільнення від чогось". Наприклад:

метафора – алегоричний зворот, що виводить за межі буквального змісту слів, що перевищує його;

метафізика – наука про надчуттєві принципи буття, тобто буття, що існує поза межами наших почуттєвих можливостей осягнути його; буття, що містить у собі трансцендентне;

метатеорія – теорія, що вивчає логічну закономірність якоїсь іншої теорії, тобто перевершує її саму.

Відповідно *метаісторія* – це щось, що виводить за межі історії, тобто процесу розвитку природи і суспільства, який спостерігається та вивчається в його причинності. Подія в контексті метаісторії сягає корінням невидимого причинового шару, що не виводиться логічним чином з усіх явищ і фактів, доступних спостереженню. У метаісторії діє такий собі ефект *теле* (грецькою – "далеко", "той, що діє на далеку відстань").

"Метаісторія є ноуменальною стороною того універсального процесу, який з одного боку відкривається для нас як історія", – таке визначення метаісторії дав філософ С. Булгаков [2]. Містик і поет Д. Андрєєв вважав, що цей універсальний процес найбільшим чином пов'язаний з історичним процесом, його собою значною мірою визначає, а проте зовсім з ним не співпадає [1]. Інакше кажучи, метаісторія являє собою причинність історичного процесу, яка може бути осягнена як певний універсальний алгоритм, що екстраполює себе на далекі часові дистанції. Розкрити будь-яке явище у метаісторичному контексті означає зрозуміти його неявну смислову, причинну важливість для руху історії, у даному випадку – для історії музичного мистецтва. Застосувати такий підхід до феномена Й.-С. Баха й складає мету цієї статті.

Перш ніж говорити про метаісторію, згадаймо, яким постає Бах у контексті історії. Звернімо увагу на головне – на те, що не можна не помітити і що вже давно усіма біографами прокоментовано. Це парадоксальність бахівської долі. З одного боку – безпрецедентна універсальність його генія, з іншого – незатребуваність його творчості сучасниками адекватно її універсально-змістовної глибини. Славнозвісним був лише Бах-віртуоз. "Ніхто, навіть його друзі, не розуміли його величі як композитора", – пише А. Швейцер [7]. Зміст бахівської творчості не був по-справжньому збагненний не тільки сучасниками композитора, але й найближчими поколіннями.

Звісно, можна заперечити, що творчість, повністю адекватна соціально-психологічній домінанті, не має шансів на довге життя. Але тут інше. Тут неадекватність такої сили, котра, як відмічають дослідники, дозволила поховати твори генія на століття. Баха визнали зовсім в іншу епоху, і звідти він став впливати своїм мистецтвом на подальшу історію людства.

Але за життя його "майже банальне бюргерське існування" (А. Швейцер) проминало наче незалежно від творчості. Бах "не звертався до світу, щоб той визнав вічне в його творчості", не відстоював своє право на славу. Його твори дійшли до нас безвідносно до його прагнення, констатують біографи.

Як же особиста доля Баха співвідноситься з метаісторією?

Для того, аби пізнати суть якоїсь речі у метаісторичному контексті, необхідно:

1. Уявити всесвітню історію як єдиний містичний потік, розділений на закономірні віхи-стадії, що співпадають у своїй логічній послідовності з розкруткою відповідного алгоритму.

2. Побачити річ, що розглядається, як складову частину цього потоку.
3. Зрозуміти смислову важливість речі для функціонування метаісторичного алгоритму.

Ясна річ, міра цієї смислової важливості коливається в залежності від розглядуваного об'єкту: вона може бути великою чи малою, а може взагалі бути відсутньою (тобто не підлягати розкриттю). Втім, не кількісний аспект тут являє найбільший інтерес, а якісний. Інакше кажучи, виникають такі питання:

- яким є характер участі того чи іншого феномена у метаісторії?
- якими аспектами своєї сутності він здійснює цю участь?
- та яким чином все це пов'язано з історією – актуальним для нас зрізом буття?

Відповіді на ці питання щодо Баха ми й спроможемося знайти: спробуємо побачити Баха як ланку єдиного логічного ланцюга – процесу саморуху Єдиного Першопочатку. Підніземося задля цього від історичної конкретики до метаісторичного узагальнення.

"Світ – це вічна гойдалка", – зазначив Монтень. За цією метафоричною формулою криється принцип дії енергетичного маятника, що лежить в основі всього сущого: чергування двох протилежних тенденцій, двох полюсів. Дійсно, вчені, що досліджували матерію, заглиблюючись в її молекулярно-атомну будову, відкрили хвильову енергетичну функцію (квант) як кінцеву точку матеріальності. Речовина на межі своєї дискретності переходить в енергію, й ці енергетичні хвилі "омивають" нас, утворюючи свого роду вібраційну канву, що пронизує все у світі.

По цій "канві" людське сприйняття "вишиває" різні "візерунки", але основу їх складають тільки дві фундаментальні тенденції: тенденція до оновлення та тенденція до уподібнення (відцентрова та доцентрова). Їх можна порівняти зі взаємодією активно-стимулюючої та структурно-організуючої тенденцій у музичному формоутворенні. Паралельні "течії" можна убачити і в інших параметрах: рівномірнотемперований та натурально-зонний лади, діатоніка і хроматика, гармонічна й мелодична проекції та ін.

Але головне – це співвідношення форми і змісту (виразові засоби й створюваний за їх допомогою художній образ), еволюція яких в історії мистецтва здійснюється тими ж двома паралельними річищами. Зсув їх один відносно іншого на одну фазу є найочевиднішим: Дух утворює нові форми, в які "уливається" зміст, що існував у якості форми на попередньому історичному етапі. Таким ось чином в еволюційному русі кожна нова форма послідовно стає змістом. Відобразимо цей процес у таблиці:

ФОРМА	ЕПОХА	ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ
	Стародавні монодійні культури	
Поліфонія ліній	Відродження	Єдність людини з Богом
Гомофонія	Бароко	**Антиномія Небесного і земного**
Тематичний контраст	Класицизм	Єдність протилежностей
Монотематизм	Романтизм	**Паралелізм світів**
Поліфонія пластів	Модернізм	Особистість, що творить світи
	Нова епоха	

За великим рахунком, нам тут явлена діалектика дискретності й континуальності, що визначає рух музичної історії. Її подієво-історична (дискретна) "поверхня" має, у сутності своїй, континуальну основу. Маятниковість просування форми та змісту в музично-історичному процесі можна порівняти з двома спіралями ДНК, що закономірно співіснують у просторі. Закономірність ця виражена і в математиці – в двох неспівпадаючих пропорціях (Фібоначчі й золотого перерізу). Яскраву паралель виявляє також співставлення симетрії в мертвій та живій фізичній природі та інші подібні феномени.

Цей "маятниковий алгоритм" дозволяє у новому ракурсі осмислити деякі аспекти бахівської творчості.

Бах входить до барочної системи, але не вичерпується нею і з нею не співпадає. Він виходить за її межі, здійснюючи прорив у нову музичну епоху. І не лише історично, але й метаісторично.

Загальновідомо, що, залишаючись за духом в Бароко, Бах проростає в простір класицизму завдяки утвердженню в основі своїх поліфонічних конструкцій класичної тонально-гармонічної логіки. Образно-тематична єдність при функціонально-гармонічному конфлікті (маємо на увазі насамперед його фуги) цілком відповідає класицистській естетиці гармонії, стійкості та ієрархічності.

Хоча сини Баха зробили набагато більше для утвердження класичного стилю (що загальновизнано), Бах зумів проникнути далі – в епоху романтизму – і не лише самим фактом несподіваного відкриття його мистецтва романтиками, а глибинно, сутнісно.

В кожній епосі є зерно майбутнього оновлення, якому призначено прорости в інший час, і Бах став таким зерном. Без цього, необхідного для метаісторичної усталеності елемента неможливий

історичний рух, континуальність художнього буття. Паралельне просування формального й змістового потоків та "зерно майбутнього" – все це міститься у феномені Баха: не тільки у спадщині, але й у самій траєкторії його індивідуального шляху.

Адже регламентація форми – основний класицистський принцип – джерело страждання духу. Ця дисонантно забарвлена експресія і є новим зерном, пророщення якому надасть епоха романтизму. Саме страждання скутого духу і визначає емоційно-образний зміст романтичного мистецтва.

Варто уваги, що й задача індивідуальної історії Баха визначалась як напрацювання емоціоналізму й співчуттєвої сприйнятливості. Вписаність індивідуальної душі у загальний потік метаісторії, як правило, й забезпечується тим, що індивідуум опиняється у тих умовах, котрі сприятимуть виконанню ним заданої цією метаісторією програми, суть якої – напрацювання визначених особистісних якостей у певному життєвому середовищі.

Емоційно рухливе ставлення до людей і світу, уміння прийняти залежне становище внаслідок співчуття, жалю до близької, рідної людини – ось якості, напрацюванню яких сприяли всі обставини життя Баха. Не діяти на основі холодного розрахунку, підкорюючи сімейні інтереси професійним; не діяти також "в ім'я своє" – заради слави, авторитету, аби довести свою вищість; не прагнути зовнішнього успіху, а цінувати душевні стосунки зі світом – ось чому вчило Баха життя. Та не одразу, не легко…

Не просто це попервах було: емоційно розкріпачитися, жити повсякденними потребами близьких людей – Бахові з його некомунікабельністю й амбіційністю, професійною гарячкуватістю, що й призводило до відомих конфліктів. Зламати ці природжені риси покликані були серйозні події: майже одночасна смерть обох батьків, смерті дітей, жінки, залежне існування в сім'ї брата, тяжке становище вихованців у лейпцигській школі, про яких Бахові доводилося турбуватися; сліпота, що уразила композитора в останні роки життя. Все це – типові віхи шляху, на якому доля прагнула розворушити, "розчулити" Бахівську душу. Бах пройшов цю школу. В його біографії є факти, які свідчать про те, що він цілком міг пожертвувати "своєю музою і гордістю" заради ближніх (наприклад, так сталося 1723 року, коли він перемінив посаду придворного капельмейстера на місце простого кантора). У творчому та особистісному плані також надвичайно яскраво виражений його жертовний ідеалізм як мотивація всієї творчої діяльності.

Але головне – це Бахівська музика. Спираючись на сувору й суху форму своїх попередників, Бах зумів втілити у ній незбагненно різноманітний зміст. Достатньо програти теми його фуг, щоби впевнитись у цьому. Інтонаційна виразність їх часом викликає бажання не зіграти, а проспівати їх з тими властивостями інтонаційних градацій, які надає лише людський голос. І не дивно, що у виконавстві понад усе Бах цінував співочість гри, віддаючи перевагу клавикорду (клавесин здавався йому бездушним інструментом). Сам же він грав співучо і зв'язно, хоча недосконалі інструменти того часу не надавали цьому жодних можливостей. Бах сам вигадував їх, удаючись до спеціальних прийомів, що дозволяли йому передавати нюанси, емоціональні відтінки образу.

Що далі, то більше проявляється в творчості Баха суб'єктивний ліризм. Чого варті лише характерні назви його кантат:

Багато вистраждав;
Сльози, морок, трепет, горе;
Стою ногою я в могилі;
Нести я буду хрест;
Багато сліз і серця мук;
Нащо томишся, серце;
Треба постраждати нам;
Мої сльози, мої рани;
Світ брехні, тобі не вірю.

Може здатися, що перед нами художник-романтик. І дійсно, романтики відчували в мистецтві Баха те, що самим їм було близьким і дорогим: душевне збентеження, ліризм. Показовим є й спорідненість бахівських мелодій зі слов'янськими (слов'яни, як відомо, – чутлива, "лірична" раса).

Завдяки суб'єктивізації образного змісту, Бах виконав успішно також актуальне для його епохи завдання – винахід індивідуалізованого тематизму, оригінальної тематичної ідеї, що породжує наступне формоутворення, яке є, за суттю, розкриттям, "проростанням" змісту, закладеного в цій ідеї. "В жодному творі нема теми, яка б здавалась банальною" [7], – писав про Баха А. Швейцер. Образна характерність бахівських тем для того часу є виключною.

Специфічним є й почуття, втілене у Бахівських творах: воно цілісне, піднесене, глибоке, позбавлене сентиментальності. Воно – свідоцтво справжньої, природженої музикальності Баха, так

само як і стихійно-глибинної релігійності. Обумовлене останнім, злиття особистісних і суспільних засад утворює резонанс також і з високодуховним змістом мистецтва попередньої епохи. Не ламентозна пристрасність, а глибока і м'яка задушевність, висока натхненність – ось магістральне річище, в якому розвивалась емоціональність в житті й творчості композитора. Для метаісторичного контексту його долі це виявиться винятково значущим.

Отож, не доводиться дивуватись тому, що бахівські партитури помічені висловами: "Одному Богові слава", "Ісусе, поможи". "Ці літери, – пише А. Швейцер, – були для нього сповіданням віри, що проходила крізь усю його творчість. Музика для нього – богослужіння. Мистецтво було для нього релігією. Тому воно не мало нічого спільного ані зі світом, ані з успіхом у світі. Воно було самоціллю. Релігія у Баха входить до визначення мистецтва" [7]. Це одна з причин глибини та стриманості і водночас просвітленості його музично-емоційних проявів.

Показовий приклад: відчувши наближення смерті, хворий Бах продиктував свій останній твір – хоральну фантазію на мелодію "Коли до нас приходять найтяжчі лиха". Для назви ж узяв перші слова пісні "Перед твоїм престолом я з'являюсь". Просвітлений характер фантазії, контрастуючий з трагізмом моменту, покликаний піднести людську душу, відвести її від земних пристрастей. Він був "найвеличнішим музикальним поетом у музиці", – засвідчує "романтичний" елемент у Баха його перший біограф, історик музики Йоган Ніколаус Форкель [7].

Отже, Бах як митець "накриває" три епохи, а по суті, центральну фазу історії музичного мистецтва – його зрілість, його "тіло": Бароко (народження-становлення) – Класицизм (зрілість) – Романтизм (трансформація). Цементуючи собою три природні стадії розвитку музики як самостійного виду мистецтва (народження – становлення – зрілість – трансформація), Бах передав їм цю цілісність завдяки універсалізму своєї особистості, що відбилася в його спадщині. Гармонія цілого найбільш приголомшує в його творчості.

Гармонія ж узагалі визначає феномен музичного мистецтва як відбиття в почуттєвій формі Божественної гармонії. Слово "сангіта", що в індійських мовах означає "музика", буквально перекладається як "зведення до єдиного та вираження усього". Саме музикою, згідно древнім віруванням, був створений світ. Музичний же звук – то є закодована інформація про структуру Всесвіту, свого роду алгоритм буття. Обертоновий ряд, що лежить в основі музичного звуку, і є тією первинною матрицею. Злиття всіх обертонів у єдиний звук, не розчленований на призвуки у нашому свідомому сприйнятті, символізує гармонію як глобальний зв'язок та взаємозалежність речей у світі, як явище синхронізації вібрацій (космічний резонанс, гармонія сфер), вищу, Божественну гармонію [5, 6].

Узгодженість призвуків – прообраз вищої узгодженості, в якій знаходяться всі компоненти музичного цілого. Показово, що зазначені вище центральні фази музичного мистецтва визначають свої якісні, стадіальні межі саме через гармонію:

- народження гармонії – Бароко;
- існування класичних форм гармонії – віденський класицизм;
- трансформація гармонії в мистецтві романтиків, що призвела до її кризи та смерті.

Музика Баха, що символічно поєднує всі етапи, втілює модель світоустрою, в якому панує гармонія. Музична ж гармонія відкриває перед людством можливість вищої насолоди – благодатного переживання цілісності буття.

Під історичну роль підбирається особистість. Нею і став Й. С. Бах, людські завдання якого співпали з метаісторичними. Мистецтво Баха втілило найцінніше (а це означає – одухотворене) з художніх досягнень попередніх епох, і волею долі це цінне було законсервоване і збережене на час "великого переходу", з тим щоб за нової доби ці "духовні консерви" були розкриті, коли потреба в них стане актуальною.

Так, в епоху доби "розхристаних" пристрастей романтиків мистецтво Баха, що мало якість тієї ж самої природи, але гомеопатично дозованою, стане гармонізатором, "утішителем" надмірної емоційності романтиків, являючи собою зразки глибоко проникливого, втім приборканого духом почуття. Бах – це "духовні консерви", заготовлені за доби Бароко і призначені для розкриття в епоху романтизму. Не дивно, що в мистецтві Баха виявилась законсервованою і сама сакральна сутність музичного мистецтва як мови Божественного Духу, що кличе нас піднятися до нього, злитися с ним. Геній ніби зав'язує в єдиний вузол кінці різних епохальних "ниток", з'єднуючи в одне ціле минуле, сучасне і майбутнє людства.

Розкрите в такому ракурсі, мистецтво Баха не може не бути містичним. Недарма знаходимо в ньому потаємне життя сакральних чисел. "Бах працював, як математик", – писав Швейцер [7]. І це була не просто творча традиція. Перетворення Бахом універсальних числових закономірностей, окрім усвідомленого застосування, сповнене містичної метаісторичної значущості (втім, залишимо цей

предмет поза межами цієї статті). "Незбагненне, загадкове явище і музичне чудо – Себастьян Бах", – висловив свій пієтет перед композитором "останній романтик" Ріхард Вагнер [3].

Метаісторичний ракурс розглядання творчої спадщини Баха дозволяє доповнити певними нюансами і проблему виконавчої інтерпретації його творів.

Проведемо просту аналогію. Візьмемо, наприклад, будь-яке, реально існуюче дерево. Один, дивлячись на нього, відзначить, що воно високе, у нього широкий стовбур, чітко окреслена крона, яскраве листя і под., тобто він сприйме його фізично-конкретний смисл. Інший шар змісту пов'язаний з особистою душевною пам'яттю людини: одне дерево може містити такий шар (біля нього, наприклад, сталося перше побачення), а інше – ні. В першому випадку дерево викликає певні душевні рухи, пробуджує хвилюючі почуття.

Є ще більш високий, символічний смисловий ряд, пов'язаний з ейдетичною пам'яттю, пам'яттю людського роду як такого. Цей інформаційний шар закладений у підсвідомості кожної людини, і він пробуджується у міру розширення його свідомості. Дерево тоді може викликати асоціацію з "Деревом життя", родовим деревом і под.

Ця багатошаровість змісту може бути знайдена у будь-якому виді об'єктів і, ясна річ, – у виконавстві. Розкриваючи задум композитора, музикант-виконавець має справу з багатошаровістю закодованого в ньому змісту. Піднімаючись від одиничного до загального, виконавець розширює смисловий контекст, розкриває змістовну глибину твору. Якщо в ньому, звісно, є що розкривати, або якщо виконавець здатний на це (далеко не усякий може цю багатошаровість побачити, відчути, а тим паче – передати). Визначається ж ця ієрархічність смислів включенням того чи іншого феномена в різні контексти: контекст біографічний, соціокультурний, національно-історичний, нарешті, метаісторичний.

Що більше смислових рядів розкривається у тому чи іншому творі виконавцем, то глибше осягнення смислу твору, і глибше його інформаційна ємність, і тим сильніший його вплив на освіченого слухача і, за великим рахунком, – на людську історію в результаті.

Вихід на метаісторичний смисловий рівень, що здійснив виконавець, надає взагалі унікальну можливість: виконавець може на метаісторичному рівні розкрити те, що не усвідомлювалось самим композитором в момент творення. Адже митець, якщо він справжній, – лише інструмент в руках Головного Творця. Виконавець в даному випадку має шанс стати також таким інструментом, і часом – більшою мірою, ніж сам автор твору. В цій прекрасній можливості і міститься смисл осягнення творчості не лише Баха, але будь-якого митця в метаісторичному контексті.

Усі дискусії навколо інтерпретації Баха, що стосуються динаміки, педалі, штриха, аплікатури і под., належить звести (і так фактично завжди робиться) до головної проблеми: з якою мірою емоційності грати Баха? Дійсно, прихований шар емоційності у Баха настільки сильний, що нерідко прориває під час концертного виступу студентів-піаністів, ще недостатньо здатних себе контролювати і собою керувати.

Звісно, емоційність при виконанні будь-яких бахівських творів не повинна нести романтичний характер, але її не можна й зовсім знімати, як це роблять деякі піаністи, що перетворюють Баха на сухого педанта. Головне полягає в тому, що міра проявлення емоційності у творах Баха кількісно не визначена. Це та тонка, дивна грань між серцем і розумом, яка складає сакральний аспект життя людини. Вона відкривається кожному виконавцю тою мірою, якою він сам наближений до Божественного, здатний сприймати його, наділений, за В. Медушевським, "релігійним слухом" [4].

Інтерпретація Баха – своєрідний виконавський тест щодо міри художньої зрілості, а це означає – і особистісної, й істинно людської зрілості. Хочеш грати "правильно" Баха – розширюй свою свідомість, нарощуй релігійне почуття, метаісторичний масштаб розуміння причинності.

Ми непомітно перейшли до моральних категорій, і це закономірно: є у Баха головний урок, який він дав усім. Для розуміння цього уроку треба перевтілитися у сучасників Баха і подивитись на нього їхніми очима. Що ж тоді ми побачимо? Генія? Ніколи!

Ми сказали б: "це людина, обтяжена великою родиною, скромна, привітний господар; також талановитий органіст і клавесиніст, який пише якусь там музику… Нічого особливого, та ні, нічого особливого... Як усі...

Ну, оскільки приділяв увагу сім'ї, сини здобули йому славу. Правда, "в сім'ї не без виродка": намучився він з цим Фридеманом (Вільгельм)... Але почив у Бозі, без особливих страждань. Щось там навіть встиг написати перед тим, як дух його покинув... Хороша була людина".

І все.

Ніхто, жодна людина, ані сам Бах не могли передбачити, що слава його переживе віки. Композитор, безсумнівно, розумів, що спонукований Божественним Духом. Але, злившись з Божественним, він перебував у стані жертовного подвигу – щоденного і природнього.

Жертва – це не лише страждання на хресті. Жертва може здійснитися в будь-якій формі, і Бах не один раз приносив подібні жертви: і тоді, коли місячними ночами переписував ноти своїх попередників, і тоді, коли вирушав пішки в далеку і стомливу подорож послухати гру славетного органіста, і тоді, коли кар'єру приносив на догоду освіті своїх дітей та ін.

Ці непомітні, нібито, жертви непомітної, але великої людини допомагають нам осмислити Бахівський урок, який ми адресуємо в цій статті виконавцеві: якщо ти осяяний талантом, не вважай це своєю власною заслугою, а чини так, як заповідано прикладом Баха: примножуй дарований тобі талант – навчанням, старанністю, працею та служінням. Служи тому великому й вічно Прекрасному, що відкрив тобі Господь і що завдяки своєму таланту ти зможеш відкрити іншим. А слава й поклоніння лише Вищому Творцеві подобають!

За такою позицією і живий Бах по сьогодні. Запорукою важливості й незнищенності його місії є те "бахівське щеплення", яке отримує кожна дитина, що навчається музиці. Бахівська музика надає дитині своєрідний імунітет проти вульгарності й банальності оточуючої музичної атмосфери, яка вже не буде для нього заразною, не пристане, не знівечить свідомість, а в майбутньому це "щеплення" обернеться розкриттям духовного потенціалу особистості, що зберігається до часу. Майже як у самого Баха – у вигляді "духовних консервів"... Цю життєдайну силу Баха прекрасно відчув Роберт Шуман, який сказав: "Тільки з одного джерела всі можуть вічно черпати, це джерело – Йоган Себастьян Бах" [7].

Рух Баха в історії музики продовжується…

Висновок. Метаісторичний підхід до творчої спадщини Й.-С. Баха дозволяє віднайти невидимий причиновий шар його універсалізму. Належачи до Барочної системи, Бах виходить за її межі, готуючи новий простір – не тільки класицизму, а й романтизму. Закономірно, що музика Баха, яка поєднує центральні етапи музичної історії, втілює модель світобудови, в якій панує гармонія.

Література

1. Андреев Д. Л. Роза мира. Метафилософия истории /Андреев Д. Л. – М.: Прометей, 1991. – 288 с.
2. Булгаков С. Православие /Булгаков С. // Православие. – М.: ФОЛИО, 2001. – С. 7–270.
3. Бэлан Дж. Я, Рихард Вагнер… /Дж. Бэлан. – Бухарест: Изд-во молодежи, б.г. – 282 с.
4. Медушевский В.В. Религиозная природа музыкального слуха /Медушевский В.В. // HOMO MUSICUS: Альманах музыкальной психологии '95. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 8-16.
5. Побережная Г.И. История музыки в разрезе сакральной нумерологии /Побережная Г.И. // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів: Сполох, 1997. – С. 37–48.
6. Побережная Г.И. О феномене рекурсии в Библии и Музыке /Побережная Г.И. // Музика і Біблія. – К.: МДПП "Друкар", 1999. – С. 20–30.
7. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах /Швейцер А. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

Reference

1. Andreev, D. L.(1991). Roza Mira. Metaphilosophy stories. M. [in Russian].
2. Bulgakov, S/ (2001). The Orthodox. M.: FOLIO [in Russian].
3. Belan, John Richard Wagner. Dzh. Belan. Bucharest: Publishing house of the youth, b.g. [in Russian].
4. Medushevsky, V. V. (1995) The Religious nature of the musical ear M.: Moscow state Conservatory. P. I. Tchaikovsky [in Russian].
5. Coastal, G. I. (1997) History of music in the context of sacred numerology. Muzichno-starion concepts have a view from the past I Suchasnist. Lviv: Flashes. [in Ukrainian].
6. Coastal, G. I.(1999) The phenomenon Of recursion in the Bible and Music K.: PMDS Drukar [in Ukrainian].
7. Schweitzer, A. (1965). Johann Sebastian Bach. M.: Music. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2016 р.

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

ПРИРОДА І ФУНКЦІЇ КОДУ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА У СУЧАСНІЙ НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із визначенням теоретичних питань, які спрямовані на виявлення природи і функцій коду в культурі і мистецтві з точки зору різноманітних концепцій і парадигм у сучасній науковій літературі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системного підходу, який розкриває особливості природи і функції коду культури і мистецтва. **Наукова новизна** роботи – у розширенні уявлень про природу і функції культурного коду**.** На основі досліджень загально-семантичного і культурологічного наповнення поняття "код" визначені його основні дефініції, присутність і розуміння у науковій (філософія, математика, інформатика, семіотика, лінгвістика, культурологія, літературознавство, мистецтвознавство тощо) та ненауковій (міфологія, релігія, мода, художня творчість, повсякденне життя, соціокультурна діяльність людей) сферах. **Висновки.** Проблема коду культури і мистецтв належить до міждисциплінарної сфери гуманітарної і природничої галузей знання. Семіотична природа коду має довготривалу історію і пов'язана з процесом кодування інформації у різних формах духовної культури та мистецтва. Код – це формула, штамп, образ, знак, символ, які мають незмінні якості, але можуть трансформуватися залежно від культурно-історичного середовища. Визначені основні види культурних кодів: логічний, семантичний, стилістичний, соціокультурних відносин, взаєморозуміння. Будь-який код є частиною комунікативного процесу, тож має бути зрозумілим і пізнаваним усіма учасниками спілкування. Його функції у комунікації – інтерсуб'єктивність, інтерактивність, перцептивність сприйняття і пізнання.

Ключові слова: код, природа коду, функції коду, функції коду мистецтва, природа коду мистецтва.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Природа и функции кода культуры и искусства в современной научной литературе

Цель работы. Исследование связано с определением теоретических вопросов, направленных на выявление природы и функций кода в культуре и искусстве с точки зрения различных концепций и парадигм в современной научной литературе. **Методология** исследования заключается в применении системного подхода, который ориентируется на познание природы и функций кода культуры и искусства. **Научная новизна** работы – в расширении представлений о природе и функциях культурного кода. На основе исследований семантического и культурологического наполнения понятия "код" определены его основные дефиниции, присутствие и понимание в научной (философия, математика, информатика, семиотика, лингвистика, культурология, литературоведение, искусствоведение и т.д.) и ненаучной (мифология, религия, мода, художественное творчество, повседневная жизнь, социокультурная деятельность людей) сферах. **Выводы.** Проблема кода культуры и искусств относится к междисциплинарной сфере гуманитарной и естественной отрасли знания. Семиотическая природа кода имеет длительную историю и связана с процессом кодирования информации в различных формах духовной культуры и искусства. Код – это формула, штамп, образ, знак, символ, которые имеют постоянные качества, но могут трансформироваться в зависимости от культурно-исторической среды. Определены основные виды культурных кодов: логический, семантический, стилистический, социокультурных отношений, взаимопонимания. Любой код является частью коммуникативного процесса, поэтому должен быть понятным и узнаваемым всеми участниками общения. Его функции в коммуникации – интерсубъективность, интерактивность, перцептивность восприятия и познания.

Ключевые слова: код, природа кода, функции кода, функции кода искусства, природа кода искусства.

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The nature and functions of culture and art code in the contemporary scientific literature

Objective. The research deals with the definition of theoretical questions aimed at identifying the nature of the code and its functions in culture and arts from the point of view of the different concepts and paradigms in the modern scientific literature. **The methodology** of the study is to apply a systematic approach that focuses on the study of the nature and functions of the code of culture and arts. **The scientific novelty** of this work is to extend the concepts of the nature and functions of the cultural code. Based on the research of semantic and cultural content of the concept "code" the study gives its basic definitions, identifies its presence and comprehension in the scientific (philosophy, mathematics, computer science, semiotics, linguistics, cultural studies, literature, art, etc.) and non-scientific sphere (mythology, religion , fashion, artistic creativity, everyday life, socio-cultural activities of people). **Conclusions.** The problem of culture and art code belongs to interdisciplinary field of humanitarian and natural disciplines. The semiotic

© Афоніна О.С., 2016

nature of the code has a long history and is associated with the process of encoding of information in various forms of spiritual culture and arts. Code is a formula, stamp, image, sign, symbol, which have constant quality, but can be transformed depending on the cultural and historical environment. The main types of cultural codes are the following: logical, semantic, stylistic, socio-cultural relations and mutual understanding. Any code is part of the communicative process, therefore, must be recognized and understood by all participants of communication. Its functions are in the communication – intersubjectivity, interactivity, perception and cognition.

Key words: Code, the nature of the code, functions of the code, functions of the art code, nature of the art code.

Актуальність теми дослідження. Художня культура накопичила арсенал знаково-символічних моделей та артефактів, які в процесі художньої творчості концентрують здобутки і переживання митців. Ними стають практично будь-які предмети та речі, природні і соціальні процеси, антропоморфні та абстрактні зображення, фантастичні істоти тощо, які спочатку потребують кодування, а згодом – відповідного декодування, розшифровки, прочитання, герменевтичного "розуміння". Тому актуальними для сучасного мистецтва є вивчення природи і функцій кодів культури і мистецтва.

Досліджуючи загально-семантичне і культурологічне наповнення поняття "код", неможливо не визначити основні дефініції "коду" взагалі, його присутність і розуміння в різних напрямах науки, філософії культури, мистецтва. До категорії "коду" зверталися філософи, культурологи, мистецтвознавці в межах концепцій семіотики, структуралізму, постструктуралізму, лінгвістики, теорії інформації та комунікації (Р. Барт, Ю. Лотман, К. Шенон, У. Еко, Р. Якобсон та ін).

Мета дослідження полягає у визначенні теоретичних питань, спрямованих на виявлення природи і функцій коду в культурі і мистецтв з точки зору різноманітних концепцій і парадигм у сучасній науковій літературі.

Виклад основного матеріалу. Щоб забезпечити розуміння природи та специфіки культурного коду, у межах структуралізму і постструктуралізму український філософ-культуролог О. Кирилюк вивчає ідентичні елементи у різних типах культурно-світоглядної свідомості, або *світоглядні коди*. Для цього дослідження залучені базисні категорії культури, "категорії граничних підставин" (далі – КГП) [3].

У зміненому вигляді в історичних типах світогляду ці категорії виступають як генетивна, вітальна, мортальна та іммортальна універсалії культури. Природні засоби реалізації зазначеної формули перетворюються у своєрідні ″коди" культурної свідомості – трансформовані в культурі та переосмислені у світоглядній свідомості базисні форми підтримки та подовження життя [3]. Відповідно до перерахованих вище функцій О. Кирилюк вважає, що вони можуть бути аліментарним, еротичним (у широкому смислі, пов'язаним із усіма проявами репродуктивної функції, включно із духовними почуттями, формами поведінки, соціальними інститутами сім'ї та шлюбу), агресивним та інформаційним кодами, що включені до цієї свідомості у якості універсальних класифікаторів КГП [3].

На основі ідей Ф. де Соссюра про мову як "систему диференційованих знаків, відповідних диференційованим поняттям" [9, 49], О. Кирилюк робить власні припущення щодо мови, яка являє собою комбінацію КГП та відповідних кодів світоглядної свідомості. Проте як між самими КГП, так і між кодами можлива складна взаємодія. Накладення (контамінація) кодованих КГП-структур культурних текстів один на одного виражається у змішуванні мотиву смерті та народження, життя та смерті, смерті та безсмертя. Єдність генетивної, мортальної та іммортальної КГП може доповнюватися взаємним накладенням кодів, що співпадає з думками Р. Барта про поєднання різних кодів в одному творі.

Методологічна орієнтація О. Кирилюка на семіотичні, постструктуралістські механізми на існування взаємодії культурних форм, запозичених з інших епох та культур до сучасної культури предметно-практичних реалій, створюють категоріально-понятєвий апарат, своєрідні "методологічні тенети". Вони накладаються на культурний матеріал, дозволяючи виводити на поверхню його прихований універсально-культурний зміст та встановлювати його глибинну тотожність із іншим культурним матеріалом: 1) категорії граничних підстав (народження, життя, смерть та безсмертя), зв'язані у єдину світоглядну формулу "ствердження життя, подолання смерті, прагнення до безсмертя"; 2) світоглядні коди, тобто перетворені в системах культури соціалізовані базисні життєві функції підтримки життя (аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний) [3].

Поділивши рівні світовідношення, на яких здійснюється функціонування КГП та світоглядних кодів, О. Кирилюк розрізняє предметно-практичний, обрядово-ритуальний, духовно-практичний та теоретичний рівні. Вчений визнає наявність контамінації КГП та світоглядних кодів та акцентує увагу на наявності сильних та слабких форм КГП та їхніх кодів.

Для осмислення сучасної культури постмодерністської ситуації головним в дослідженні О. Кирилюка є те, що сутність відмінностей між різними типами культур полягає не в тому, що робить людина даної культури, а в тому, як вона це робить. Тож, виявляючи в сучасних культурних текстах категорії граничних підставин або світоглядні коди, відбувається презентація світоглядної

кодифікації та їхньої контамінації на тому чи іншому рівні світовідношення у тій чи іншій силі їхнього прояву.

Функції "коду" виявляються у передачі, обробці, зберіганні, запам'ятовуванні різноманітної інформації. Коди культури пов'язані зі зведенням інформації до архетипу, кенотипу, сигнатури і відповідною системою умовних знаків (символів, кодомовних позначень) для створення художнього образу. З точки зору теорій комунікації активне осмислення природи множинності художніх текстів *і* кодів відбувається в дослідженнях Ю. Лотмана, в яких він розходиться з позиціями представника "формальної школи" Р. Якобсона [7]. Адже у Р. Якобсона лінгвоцентризм, спрощений схемою комунікації, принципово відрізняється від плюралізму культурних кодів.

Мовно-комунікативна діяльність, мова в дії, а не структура-знак, включення до тексту упорядкованої чи кодованої структури стали основними проблемами для російського лінгвіста, семіотика, літературознавця Р. Якобсона предметом культурологічного вивчення. Він сприяв встановленню продуктивного наукового діалогу між європейською і американською культурними традиціями, французьким, чеським і російським структуралізмом, між лінгвістикою і антропологією, між лінгвістикою і психоаналізом, теорією комунікацій та культурологією. З точки зору комунікативної концепції культурного коду він уважав, що усі види мистецтва, об'єднуючись, утворюють мережу художніх конвенцій, а оригінальність твору обмежується художнім кодом, який домінує в дану епоху і в даному суспільстві. Навіть непокора художника встановленим правилам не в змозі вплинути на код твору, який новатор-митець прагне зруйнувати. Тобто, код є сталою системою правил в культурі та мистецтві. Якобсон вважав, що існують знакові систем, механізм функціонування яких не тотожний повсякденній мові (кіно, музика), але, сигніфікація (процес означування) – це явище, яке охоплює весь культурний універсум, і задача семіотики в тому, щоб дослідити міждисциплінарні відношення і виявити постійні та універсальні механізми означування (в тому числі кодування). Тут відповідні методи аналізу, на погляд Якобсона – це метод бінарної опозиції, виявлення симетрії і асиметрії, виявлення формальних структур, кристалізація змісту творів.

Мета будь-якої комунікації в культурі – у адекватності спілкування та розумінні повідомлення. В основі комунікації покладений культурний (інформаційний) код та однаковий обсяг пам'яті (тезаурус) того, хто передає і того, хто сприймає; один і той самий контекст сприйняття (соціальний, культурний, інтертекстуальний, ідеологічний). Процес декодування є досить складним тому, що учасники комунікації користуються різноманітним набором кодів і субкодів. Загальна модель комунікації – відправник, контекст ("референт"), повідомлення, канал, контакт (фізичний канал, психологічний зв'язок між адресатом і адресантом), код, повідомлення і адресат (реципієнт).

Недарма з ім'ям Р. Якобсона в культурології пов'язані ідеї теорії комунікації, в якій він виділяє шість мовно-комунікаційних функцій: емотивну (експресивну), конативну (апелятивну), фатичну, референтивну (комунікативну), метамовну, поетичну. Кожна мовно-комунікаційна функція має своє соціокультурне спрямування. Емотивна функція викликає емоційний відгук у реципієнта і представлена суто емоційним шаром мови (наприклад, вигуками). Емотивна мова виконує емоційну функцію і більш близька до поетичної мови. Конативна (апелятивна, або як засіб засвоєння) функція орієнтована на адресата. Різновидами комунікативних функцій, за Р. Якобсоном, також є: фатична – для підтримки комунікації; метамовна – для встановлення тотожності висловлювання; поетична – для зосередження та спрямованості уваги на концентрованому повідомленні (як приклад – прислів'я).

Усі функції комунікації як кодомовної структури зберігають інформацію, яка транслюється, передається, зберігається як культурний код.

Р. Якобсон розглядає моделі комунікації, де код може бути однією із цих моделей. Цікаво, що в культурологічній енциклопедії [6] в розділі "Код і комунікація" визначені види кодів (семантичний, стилістичний, логічний, соціокультурний, код авторитету і код відносин), які забезпечують різні етапи спілкування. Кожен код спрямований на орієнтацію в культурі, а план кодування, звернений до свідомості, може бути ідеєю.

Широко звертаються до поняття "код" технічні науки та інформатика.

Код мови у програмуванні походить від двосимвольного або трисимвольного скорочення назв національної мови [10]. В теорії інформації (К. Шенон) "код" передає сукупність сигналів, які виконуються безпосередньо центральним процесором комп'ютера без транслятора [10]. Крім того, коди корекції помилок і коди для зберігання (або передачі) даних (Хеммінга, Ріда-Соломона, Ріда-Мюллера, Волша-Адамара, Бозе-Чоудхурі-Hochquenghem, Turbo, Golay, Гоппе) мають *бінарну основу* (парність та просторово-часовість кодів), що нагадує "подвійність кодування" в культурних кодах.

Аналіз проблем коду і "подвійного кодування" потребує адекватної оцінки і в психології. Психологічні інформаційні коди мають властивість як збереження, так і трансформації у певних межах. Так в

енциклопедії "Постмодернізм" відзначається, що "модерністські стилі перетворюються в постмодерністські коди" [8, 607]. Цьому сприяє те, що в сучасній культурі відбувається колосальне розростання соціальних кодів у професійні та дисциплінарні (наприклад, у вигляді символів у програмуванні, здавна – музиці). На думку Ф. Джеймісона, вони засвідчують етнічну, статеву, расову, релігійну та класову приналежність і тому стають навіть політичним феноменом, демонструючи проблеми мікрополітики [8].

Формуванням та розробкою цієї концепції в теорії та в практиці інформаційного кодування займався канадський психолог А. Пайвіо. Обробка візуальної і вербальної інформації вимагає, на думку вченого, наявності різних систем. Ці системи створюють самостійні репрезентації (вербальні і візуальні коди). Візуальний код забезпечує вирішення завдань одномоментного просторового плану. Вербальний код забезпечує вирішення завдань абстрактної символіки, що розгортаються в часі. Кожна підсистема організована ієрархічно, і включає в себе чотири рівні: первісну сенсорну обробку; контактну інформацію з системою довготривалої пам'яті; асоціативний рівень, який активує схожі сліди пам'яті; референційний рівень, що передбачає взаємодію вербальної і візуальної систем, що виражається в "референції".

Відтак, гіпотеза подвійного кодування А. Пайвіо пояснює динаміку розумового процесу з переважною опорою на візуальні або вербальні елементи. Додаток цієї гіпотези до психолінгвістики дає наступна схема побудови мовних пропозицій: конкретні речення обробляються в рамках образної системи кодування, а абстрактні – в рамках вербальної. В експериментах було показано, що в конкретних реченнях швидше виявляються зміни сенсу, ніж порядку слів, у абстрактних – навпаки [11].

Застосування терміна "код" в антропокультурній лінгвістиці вивчає українська Н. Андрейчук. Дослідниця пропонує концепцію, за якою "мовнокультурні коди є частковим випадком культурних кодів, які забезпечують передумови комунікації, а їх оформлення відіграє визначальну роль у формуванні національно-культурного простору. Антропокультурна лінгвістика передбачає дослідження зв’язку мови (лексико-семантичний опис як продукт культурної історії), культури (система цінностей, що визначає спосіб життєдіяльності), історії (екстрасоматичний контекст) [1, 116].

У літературознавстві код також є системою знаків та символів, за допомогою яких текст створюється, передається, сприймається й зберігається. Однією із умов його функціонування є те, що літературний код має бути зрозумілим усім учасникам художньо-комунікаційного процесу: автор-твір-читач. Як і в семіотиці, так і літературі, "код" дозволяє розкрити механізм народження змісту повідомлення, що засновано на законах психології, коли "код" і подальший процес кодування пов'язані із довгостроковою пам’яттю [8, 54].

Код у музиці пов’язаний з назвою "музична coda (outro)", яка є заключною частиною музичного твору та підсумком, у якому проходить інтерпретована музична тема. Але одним із найважливіших різновидів культурного коду в музичному мистецтві є інтонація. У ХХ столітті, починаючи від Б. Асаф'єва, інтонація розглядається як глибинний прояв історично мінливої й суспільно детермінованої музичної діяльності індивіда. Інтонація є носієм музичного змісту, що ріднить її з інтонацією у мовленні та вказує на спільність їх походження. Але водночас, якщо при мовленні основне смислове навантаження знаходить своє втілення у слові, а інтонування грає допоміжну роль, у музиці власне інтонації відводиться провідна роль. У цьому розумінні поняття інтонації охоплює широкий комплекс засобів музичної виразності – звуковисотних, ритмічних, тембрових та інших, що зумовлюють емоційне і смислове значення для сприймання [2], тож, на нашу думку, природа музичного коду в музичній інтонації, ритмоформулах, тембрових комплексах тощо.

Виходячи з цього, поняття "генетичний код жанру" використовується в аналізі музичних творів. У поезії використовується схожа назва (cauda), яка означає додатковий вірш у сонеті. Інтонаційний словник епохи Б. Асаф’єва та психологічний словник інтонаційного слуху Д. Кірнарської включають в себе розмаїті "лейбли" інтонованих емоцій і музичних переживань: радість, сум, страх, гнів. Кожна з цих інтонацій є кодом для аналізу музичного твору, тому що містить закодовану музичну інформацію [4, 224].

Виникнення і *сутність комунікативних архетипів як універсальних семіотичних кодів* вивчає російська дослідниця, музикознавець, психолог Д. Кірнарська на прикладі музичного мистецтва. Вона вважає, що передача інформації є фундаментальною рисою універсальних ознак сутності живої матерії. На її думку, інформаційний обмін виник на початку зародження життя і пройшов кілька етапів розвитку живої матерії.

Перший етап пов’язаний з "долюдськими" формами комунікації, тобто з просторово-часовими і органічними процесами, які є укоріненими в природі: це тілесно-кінестетична, просторова, органічна комунікації. Вони характеризують інформаційний обмін в межах біосфери. Обмін тут здійснюється на безпосередньому рівні за допомогою органів чуття і не пов’язаний з семіотичними, тобто знаково-символічними, кодовими системами [4].

Другий етап, на думку вченої, є соціальною комунікацією, яка пов'язана з передачею відносин, комунікативних намірів та іншої емоційної інформації між людьми. Соціальна комунікація сягає корінням "долюдського" спілкування і переходить в людському соціумі в нову якість, обумовлену знаковими носіями інформації, які передаються звуками і візуальними символами. Цей етап спирається на мову, літературу, живопис, музику та інші види мистецтва, на що вказували у своїх ученнях Ю. Лотман, Ф. Соссюр та ін.

Третій етап – це гносеологічна комунікація, яка пов’язана з передачею ідей і рефлексивних думок. Цей тип комунікації спирається на ноосферу, концептосферу, семіосферу та вищі інтелектуальні здібності людини, припускаючи існування особливих знаково-символічних систем і кодів (письмова мова, математичні символи, цифрові коди та інші штучні мови, створені зі спеціальною метою).

Фундаментальною ознакою соціуму та його культури є позначені і прийняті всіма членами суспільства коди (зокрема, соціальні ролі), а головне – способи їх утвердження і функціонування.

Одним з найважливіших способів генези та інкультурації кодів є формування комунікативних архетипів – універсальних звукових, зорово-просторових і моторно-пластичних знаків, що символізують певні соціальні відносини і ролі [4, 77]. Ці архетипи визначають типи, змісти і форми культури.

Перший архетип, архетип "заклику" ("призову"), зазначений у найдавніших фольклорних зразках, позначає спілкування лідера і натовпу: від лідера виходить спонукаючий імпульс, наказ, надихаючий знак, тобто заклик, який володіє значним суспільним змістом [4, 78]. Він зародився у ході військових конфліктів, під час полювань і має відтак певну активність, агресивність і пафос. Його звуковий образ-код відрізняється гучністю, розложисто висхідною звуковою лінією, широтою діапазону. Візуально-просторовий код архетипу заклику (призову) тяжіє до широких, часто зигзагоподібних ліній, великим обсягом звукової маси. Моторно-пластичні асоціації цього коду-архетипу пов’язані із закличними жестами, активними рухами, стрибками і поштовхами. Архетип заклику відомий в мистецтві також і в полегшеному варіанті. Наприклад, він використовується в розважальних жанрах музики, має менш владний і серйозний характер та тяжіє до жарту, як, скажімо, канкан або застільна пісня [4, 79].

Другий архетип, архетип "прохання", також відомий з найдавніших форм культури, зокрема, фольклору і пов’язаний з благанням, молитвою про помилування або дарування благ. Цей архетип позначає певне соціальне відношення: нижчого до вищого, слабкого до сильного, підлеглого до можновладця. Він в усьому протилежний архетипу заклику, адже звуковий образ-код архетипу "прохання" тяжіє до помірної тихої звучності, плавних округлих звукових ліній. Його зорово-просторовий малюнок і моторно-пластичне наповнення нагадують фігуру поклону, реверанс, гнучкий спадаючий додолу жест. Між іншим, вся лірична сфера в музиці пов'язана з цим архетипом "прохання" і спирається на його ритміко-мелодичні та гармонічні коди [4, 80].

Третій комунікативний архетип – архетип "ігри" – побудований на спілкуванні рівних з рівними у святково-ігрових ситуаціях, де статусна перевага та ієрархічні соціальні ролі зняті й нівельовані. Такими є дитячі ігри, танці, хороводи та подібні їм ситуації, коли члени суспільства відчувають єднання у спільній радості. У семіотиці коду тут переважають переривчасті, хвилеподібні лінії, що тяжіють до кругових рухів, рівномірності ритму, вивертливим жестам, ковзаючим моторно-пластичним асоціаціям. Цей код-архетип поширений у багатьох видах віртуозної музики, у жартівливих і карнавальних сценах тощо [4, 81-82].

Четвертий комунікативний архетип – архетип "медитації" – пов’язаний із монологічним спілкуванням в стилі solo, коли душа говорить сама з собою, або в молитві – із божеством. У відповідних мелодіях панує тиха звучність, нескінченні стрічкоподібні лінії, варіантне розгортання рівних, безакцентних мелодійних ходів. Моторно-пластичні асоціації архетипу "медитації" тяжіють до хитання, крутіння, маятникоподібного руху. Цим кодом відзначено багато релігійних співів у духовній музиці. Крім того, йому відповідають колискові пісні в музиці світській. Тобто характерним виявом коду-архетипу "медитації" є вся поглиблено-зосереджена сфера музичного вираження.

Як і будь-які соціокультурні феномени, ці комунікативні архетипи покладені в основу психо-емоційних кодів звукового музичного та мовного спілкування. В них зашифроване цілісне відношення між тим, хто говорить і тим, хто слухає; між "відправником" і "одержувачем" звукового повідомлення. Головне, що тут зашифровані культурний тип і психологічний лад їхньої соціальної взаємодії.

Комунікативні коди – культурні архетипи сягають глибокої давнини, засновані на фундаментальних психологічних інформаційних кодах, які і тепер слугують ключем для розшифровки основного змісту звукового висловлювання в різних видах і формах звукової комунікації, а тому і в різних жанрах і формах музичного мистецтва незалежно від її стильової приналежності.

Крім того, комунікативні коди-архетипи об’єднують звукове спілкування людей в єдиний акустико-семіотичний культурний універсум. В силу присутності в них незвукових еквівалентностей в

моторно-просторових формах ці архетипи можуть слугувати також кодом-ключем і для незвукових, неартикульованих форм комунікації. Наприклад, у мистецтві хореографії та частково в образотворчому мистецтві є зашифровані жести, коли, скажімо, рухи руки художника передають певні комунікативні наміри в залежності від творчої ситуації, емоційно-психологічного стану та настрою митця.

Отже, природа культурного коду знаходиться в надрах соціальної комунікації. Застосовуючи методи семіотики, Д. Кірнарська обґрунтовує комунікативні архетипи-коди як систему кодових відносин між учасниками процесу спілкування. Це можливо внаслідок того, що комунікативні архетипи засновані на фундаментальних психологічних інформаційних кодах. Саме ці коди-архетипи дотепер слугують ключовою розшифровкою змістів естетичних повідомлень у різних видах мистецтва незалежно від стилю, культурного часу і простору.

Як бачимо, погляди сучасних вчених на мову, культуру, знак, код є близькими структуралістському і постструктуралістському розумінню, які так чи так спираються на семіотику і теорію комунікації, на системно-структурний, лінгвістичний аналізи.

Розуміння культурного коду, який сполучає цінності духовної сфери в цілому, пов'язує між собою мистецтво, науку, філософію, релігію, мораль. Ця синкретична властивість притаманна і сучасній художній культурі з її проявами міжвидових взаємодій. Тому аналіз кодів мистецтва, може бути заснований на концепції культурологічної герменевтики, яку розробила українська дослідниця О. Колесник у монографії [5]. Її робота присвячена міждисциплінарному підходу до інтерпретації мистецьких творів у контексті "культурологічної герменевтики", яка за її тлумаченням, є загальною настановою на "взаємопрояснення різних аспектів художнього твору та його культурного контексту" [5, 9]. Одним з основних принципів "культурологічної герменевтики", на її думку, є взаємозалежність розуміння тексту та його культурного контексту, зокрема парадигми певної культури, яка формується в результаті взаємодії синхронічних та діахронічних факторів. Найбільш адекватним шляхом її вивчення є аналіз культурних універсалій, таких як архетип, сигнатура, міфологема, міфос та ін. Практично всі вони є транскультурними, але їхня комбінація та форми художньої інтерпретації унікальні для кожної національної традиції [5].

Розшифровуючи поняття "культурологічної герменевтики", О. Колесник особливого значення надає таким чинникам, як: "осягнення багатьох смислових шарів (їхня кількість може варіюватися, залежно від типу тексту, від інтеграції цих шарів навколо єдиного "центру"; прийняття до уваги найширшого контексту, передусім – на рівні культурних універсалій" [5, 54]. Вона зауважує, що в наш час практично в усіх суспільствах традиція виявляється сильно розхитаною і викликає тенденції до її реставрації або інставрації, шляхом переінтерпретації давніх тем і сюжетів. В цьому процесі важливим засобом постає діалог культур і цивілізацій, що потребує осягнення синхроністичної та діахроністичної парадигм. Тож, інтертекстуальні та інтеркультурні виміри при аналізі властивостей твору забезпечують подвійність (і більше) інтерпретацій.

Такий діалог традицій набуває форми взаємного збагачення (відторгнення) і враховуються при художній інтерпретації тексту, яка пов'язана із художньою комунікацією. Ці міркування О. Колесник підтверджують думки і Ю. Лотмана, і Н. Кириліної про наявність "культурного коду", який забезпечує комунікативний процес в різних видах мистецтва. О. Колесник виділяє при цьому метод культурологічної герменевтики для правильного розуміння смислу тексту та одночасного сприйняття більшої кількості смислових планів, тобто, "багатошарового" підходу заради досягнення єдиного смислового та художнього цілого навколо "пафосу" мистецького артефакту [5, 55].

Наукова новизна роботи полягає у розширенні уявлень про природу і функції культурного коду**.** На основі досліджень загально-семантичного і культурологічного наповнення поняття "код" уточнені визначені його основні дефініції, присутність і розуміння в науковій сфері (філософія, математика, інформатика, семіотика, лінгвістика, культурологія, літературознавство, мистецтвознавство тощо) та ненауковій (міфологія, релігія, мода, художня творчість, повсякденне життя соціокультурна діяльність людей).

Висновки. Отже, на основі вивчення сучасної наукової культурологічної та в т. ч. мистецтвознавчої літератури, визначено основні методологічні підходи й теоретичні основи аналізу природи і функцій коду культури та мистецтва. Методологія дослідження полягає в застосуванні системного підходу, який розкриває особливості природи і функцій коду культури і мистецтва та основні види культурних кодів: логічний, семантичний, стилістичний, соціокультурних відносин, взаєморозуміння та ін. Будь-який код є частиною комунікативного процесу, тож має бути пізнаваним і зрозумілим усіма учасниками спілкування. Його функції в комунікації – інтерсуб'єктивність, інтерактивність, перцептивність як сприйняття і пізнання.

Відтак, проблема коду культури і мистецтв належить до міждисциплінарної сфери гуманітарної й природничої галузей знання. Загалом код – це формула, штамп, образ, знак, символ, інтонація, архетип, які мають незмінні якості, але можуть трансформуватися в залежності від культурно-історичного середовища. Зокрема, семіотична природа коду має довготривалу історію і пов'язана з процесом кодування інформації в різних формах духовної культури, в т. ч. мистецтва.

Література

1. Андрейчук Н. І. Застосування терміну код в антропокультурній лінгвістиці / Н. І. Андрейчук // Вісник Нац. ун-ту "Львівська політехніка". Серія: Проблеми української термінології. – № 648, 2009. – С. 113-117.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. Кн. 1, 2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Кирилюк О. Життєзначущі орієнтації людини в світі та об'єктивні чинники формування культури / О. Кирилюк [Електронний варіант]. – Режим доступу : http://www.myslenedrevo.com.-ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Universality/Progress.html.
4. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. Кирнарская. – М.: Таланты – XXI век. 2004. – 496 с.
5. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія / Олена Сергіївна Колесник. – К.: НАКККіМ, 2014. – 265 с.
6. Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 томах / Ред. С. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с.
7. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
8. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. (Мир энциклопедий). Режим доступу: http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encyclop-_all.html#_Toc1654-6803.
9. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр; [пер. с фр. А. М. Сухотин] // Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 31-285.
10. Шеннон К. Математическая теория связи // Работы по теории информации и кибернетике / Клод Шеннон. – М. : Иностранная литература, 1963. – С. 223-332.
11. Paivio A. Imagery and verbal processes / A. Paivio. – New York, 1981. – 608 p. – Режим доступу : http://www.lifecircles-inc.com/Learningtheories/IP/paivio.html.

References

1. Andreychuk N. (2009). Use of the term code in antropokulturnogo linguistics. Journal of Nat. Zap "Lviv Polytechnic". Series: Problems of Ukrainian terminology [in Ukrainian].
2. Asafiev B.V. (1971). Musical form as a process. L .: Music, 1971 [in Russian].
3. Kyryliuk O. (1996). Zhyttieznachushchi oriientatsii liudyny v sviti ta obiektyvni chynnyky formuvannia kultury. Access : http://www.-myslenedrevo.com.ua/uk/Sc-i/Culturology/uvuk [in Russian].
4. Kirnarskaya D. (2004). Psychology special abilities. Musical ability. M .: Talents – XXI century [in Russian].
5. Kolesnik O. (2014). The phenomenon of the interpretation in the artistic culture: monograph. K: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Cultural. XX century. Encyclopedia : In 2 volumes / Ed. S. Levit. (1998). St. Petersburg: University Book [in Russian].
7. Lotman Iu. (2002). Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva. SPb.: Akademicheskii proekt [in Russian].
8. Postmodernism: Encyclopedia. (2001). Gritsanov, A., Mozheyko, M.A. (Eds.).Minsk Interpresservis: Bk. House [in Belarus].
9. F. de Saussure. (1977). Course in General Linguistics Trans. with fr. AM Sukhotin. Works on linguistics. Moscow [in Russian].
10. Shennon K. (1963). Matematicheskaia teoriia sviazi // Raboty po teorii informatsii i kibernetike. M. : Inostrannaia literatura [in Russian].
11. Paivio A. (1981). Imagery and verbal processes. New York. Access : http://www.l-ifecircles-inc.com/Learningtheories/IP/paivio.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.01.2016 р.

УДК 78.04 (477)

Глущук Тетяна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментально-виконавської
майстерності Інституту мистецтв
Київського університету ім. Бориса Грінченка
t.hlushchuk@kubg.edu.ua

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Мета статті. Дослідження пов'язане з виявленням нових аспектів розуміння музично-виконавського мистецтва, яке розглядається як феномен культури і привертає увагу науковців у визначенні його особливостей у художньо-творчій практиці та діяльності музиканта-виконавця. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного та аналітичного методів, які дають змогу комплексно переосмислити музично-виконавське мистецтво з позицій сучасної наукової думки українського мистецтвознавства в широкому спектрі спеціальної літератури. **Наукова новизна** роботи полягає в переосмисленні сучасного музично-виконавського мистецтва, яке розглядається не тільки як системне явище, що функціонує у взаємодії музично-виконавської освіти, музично-творчої діяльності та музично-концертної практики, тобто у взаємодії таких елементів, як "виконавець", "музичний твір", "музично-виконавська школа", "музично-виконавська діяльність", "музично-виконавська творчість", "музично-концертна практика", а й як система стосунків, що виникають у процесі сприйняття музики, створення, відтворення, аналізу та оцінки музичних творів, тобто як феномен духовного життя суспільства, який визначає його соціокультурний простір. **Висновки.** Музично-виконавське мистецтво є багатоскладним об'єктом мистецтвознавчого дослідження, який передбачає різноманітні принципи аналізу: воно може усвідомлюватися в аспекті музичної теорії із закономірностями органічного переходу музики з текстуального стану в звукову форму, особливостями матеріального втілення музичного твору в реальному звучанні, як самостійне явище з власною історією, видатними представниками, характеристиками соціокультурного і художньо-творчого виявлення. Тобто музично-виконавське мистецтво є одночасно об'єктом вивчення як теорії та історії музичного виконавства, так і теорії та історії культури та навіть ширше – як багатогранне явище воно може бути об'єктом вивчення низки наук: філософії, соціології, психології, естетики.

Ключові слова: музичне виконавство, музично-виконавське мистецтво, музична культура, мистецтвознавство.

Глущук Татьяна Владимировна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментально-исполнительского мастерства Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченка*

Музыкально-исполнительское искусство как объект исследования украинского искусствоведения

Цель статьи. Исследование раскрывает новые аспекты понимания музыкально-исполнительского искусства, которое рассматривается как феномен культуры и привлекает внимание ученых в определении его особенностей в художественно-творческой практике и деятельности музыканта-исполнителя. **Методология** исследования заключается в применении системного и аналитического методов, которые позволяют комплексно переосмыслить музыкально-исполнительское искусство с точки зрения современной научной мысли украинского искусствоведения в широком спектре специальной литературы. **Научная новизна** работы заключается в переосмыслении современного музыкально-исполнительского искусства, которое рассматривается не только как системное явление, которое функционирует во взаимодействии музыкально-исполнительского образования, музыкально-творческой деятельности и музыкально-концертной практики, то есть во взаимодействии таких элементов, как "исполнитель", "музыкальное произведение", "музыкально-исполнительская школа", "музыкально-исполнительская деятельность", "музыкально-исполнительское творчество", "музыкально-концертная практика", но и как система отношений, возникающих в процессе восприятия музыки, ее создания, воспроизведения, анализа и оценки музыкальных произведений, то есть как феномен духовной жизни общества, который и определяет его социокультурное пространство. **Выводы.** Музыкально-исполнительское искусство является многослойным объектом искусствоведческого исследования и предполагает различные принципы анализа: оно может рассматриваться в аспекте музыкальной теории с закономерностями органического перехода музыки из текстуального состояния в звуковую форму, особенностями материального воплощения музыкального произведения в реальном звучании, как самостоятельное явление с собственной историей, выдающимися представителями, характеристиками социокультурного и художественно-творческого выявления. То есть музыкально-исполнительское искусство является одновременно объектом изучения как теории, истории музыкального исполнительства, так и теории, истории культуры, даже шире – как многогранное явление оно может быть объектом изучения целого ряда наук: философии, социологии, психологии, эстетики.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, музыкально-исполнительское искусство, музыкальная культура, искусствоведение.

© Глущук Т.В., 2016

Hlushchuk Tetiana, *Ph. D., associate Professor of instrumental performance skills Institute of arts Borys Grinchenko Kyiv University*

Musically-carrying out art as object of research of ukrainian study of artsummary

The purpose of the article. The research discovers new dimensions in understanding of music performing art, which is regarded as a phenomenon of culture and encourages scientific attention that focuses on defining its features in the artistic and creative practice of a perfoming musician. **Research methodology** comprises systematic and analytical methods, which allow to comprehensively revise music and performing arts from the point of view of modern scientific thought of Ukrainian Art History in a wide range of specific literature. **Scientific novelty** lies in rethinking of the contemporary music performing art, which is regarded not only as a systemic phenomenon, operating as a conjunction of music performing education, music creativity and musical concert practice, i.e. the interaction of such elements as 'performing musician', 'piece of music', 'music performing school', 'music performing activities', 'music performing work', 'music concert practice', but as a system of relations resulting from the perception of music, music creation, reproduction, analysis and assessment of music, which is a phenomenon of the spiritual life of society determining its socio-cultural space. **Conclusions**. Music performing art is a multi-componential research object, which involves various principles of analysis. It can be understood in terms of music theory with the laws of the organic transition of music from textual condition to its sound form and peculiarities of the material implementation of a piece of music into real sound, as well as an independent phenomenon with a history of its own and its prominent representatives and socio-cultural characteristics of artistic and creative identification. In other words, music performing art is an object of study at the same time for both theory and history of music performance and theory and culture history, and even more, as a multifaceted phenomenon, it can be an object of study of a number of sciences, such as philosophy, sociology, psychology and aesthetics.

Keywords: Musical performance, music performing art, music culture, art.

Постановка проблеми. Наукове осмислення та логіка пізнання будь-якого об'єкта чи явища вимагає перш за все розуміння його як сутнісного поняття, терміна, що акумулює в собі своєрідність тлумачення в контексті конкретного дослідження. Музично-виконавське мистецтво як феномен культури все більше привертає увагу науковців у виявленні його особливостей у широкому аспекті художньо-творчої практики та діяльності музиканта-виконавця – у вузькому.

Сутність та специфіка музично-виконавського мистецтва як об'єкта досліджень залежать від широкого спектра фактів, конкретних прикладів індивідуальної виконавської діяльності, а також теоретичних надбань. Комплексний підхід до осмислення специфіки академічного музично-виконавського мистецтва передбачає визначення сутності понять у відображенні всього музично-виконавського процесу; виявлення особливостей функціонування музично-виконавської школи та організацію музично-виконавської практики.

Поняття "музично-виконавське мистецтво" можна аналізувати за двома напрямами: як процес створення нових елементів музичної культури (безпосередньо варіантів музичного виконання композиторських творів, функціонування музичної освіти, що забезпечує концертну практику виконавськими кадрами, наукових праць з даної сфери діяльності); як явище художньої культури, що включає до свого складу сукупність музично-творчих продуктів, створених за певний період часу в рамках окремої культури країни, суспільства.

Музично-виконавське мистецтво як явище культури виступає складовою художньої культури, тобто системою стосунків, що виникають у процесі сприйняття музики, створення, відтворення, аналізу та оцінки музичних творів. Інакше кажучи, поняття музично-виконавського мистецтва як системного утворення у сфері художньої культури, окрім музично-виконавської діяльності як такої, містить ще і широкий спектр таких явищ як музична освіта і виховання; музично-концертне життя; музична критика і теоретико-методологічний аналіз; музичний інструментарій; засоби відтворення музики та носії музичної інформації тощо.

Аналіз останніх досліджень. Сучасні мистецтвознавчі дослідження в галузі музично-виконавського мистецтва спрямовані, зокрема, на розв'язання проблем виконавської практики певної музичної спеціалізації. Майже всі спеціалізації більш-менш знаходяться в полі зору вітчизняних мистецтвознавців. Відомі музиканти-виконавці стали знаними засновниками наукових шкіл фахових галузей: І. Андрієвський, В. Апатський, М. Давидов, І. Котляревський, М. Колесса, Г. Курковський, А. Лащенко, В. Посвалюк, В. Рожок, В. Шульгіна та інші.

Процес інтерпретації музичного твору, творче побудування музичної образності висвітлюються в наукових працях Є. Губенко, О. Маркової, В. Москаленка, Л. Опарик, О. Пилатюк, Т. Сирятської, О. Фекете, О. Чайки, О. Чеботаренка; теорія артикуляції відповідно до мелодійно-мовних, моторних, сонорних типів інтонування та їх проявів в інструментальному виконавстві в наукових розвідках Т. Вєркіної, О. Сокола, І. Юдкіна-Ріпуна; дослідження щодо стилю, творчих засад, художньо-виражальних аспектів у працях Б. Деменко – темпо-ритм як системне явище,

Л. Касьяненко – семантика музично-виконавської фактури, І. Ботвінової – символіка в образному полі вокального циклу, В. Бєлікової – музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності, О. Катрич – музично-виконавське стилетворення та значення музично-виконавського архетипу в розумінні явищ музичного виконавства, М. Кононової – ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва, В. Білоус, Ю. Некрасова – формування виконавської художньої майстерності. Музичне виконавство в історичному процесі представлене у дослідженнях Н. Жайворонок – ґенеза та еволюція музичного виконавства, П. Круля – духове та ударне інструментальне виконавство, І. Чернової – музичне виконавство в ситуації постмодернізму. Проблематика змісту та організації мистецької освіти в Україні розглядається у працях таких науковців як: С. Волков, Г. Падалка, І. Полякова, Н. Гуральник, Л. Тарапата-Більченко, І. Ляшенко, І. Зязюн, О. Тимошенко, О. Рудницька.

Успішна активізація фестивально-конкурсної практики в Україні спонукає до вивчення особливостей їх функціонування у контексті розвитку вітчизняної музичної культури. Оптимістичним є той факт, що музичні фестивалі та конкурси, які набули розповсюдження в часи української незалежності досліджуються в працях сучасних науковців, таких як О. Дячкова, К. Жигульський, С. Зуєв, О. Зінькевич, К. Давидовський, Д. Зубенко, К. Рєзнікова, І. Сікорська, А. Пискач, М. Швед.

Отже, сучасний науковий доробок демонструє інтерес дослідників до проблематики художньо-творчого процесу виконавця; стильових, жанрових, техніко-виконавських аспектів різних видів виконавського мистецтва; специфіки інтерпретаторського мислення; історії розвитку певних виконавських шкіл та музично-виконавської практики тощо.

Метою статті є виявлення сутності та специфіки музично-виконавського мистецтва з позицій сучасної вітчизняної наукової думки.

Виклад основного матеріалу. Дослідження проблем виконавських процесів являють собою складну і неоднорідну картину – це переважно емпірично накопичений матеріал з аналітичним узагальненням. Але й сьогодні не існує єдиної теоретичної концепції, яка об'єднала б роз'єднані школи – фортепіанну, скрипкову, вокальну, диригентську тощо [1, 147]. Проте аналіз публікацій показує, що усі вони виконані з єдиною методологічною субстанцією, каузально інтегровані результатами історичних досліджень онтології музичного виконавства, усталеними у філософії, естетиці і музикознавстві поняттями та нормами. Кожна праця, маючи конкретне спрямування, "власний" аспект і метод аналізу, не виходить за межі загальнотеоретичних положень, основних напрямів і методології музикознавчого вивчення об'єктів і явищ музичного мистецтва [2, 19].

Слід зазначити, що в сучасному науковому середовищі мистецтвознавство контактує з широким колом наук, здійснює виходи в далекі від нього наукові сфери, розвиваючи позанаукові аспекти духовного опанування світу. Рівень інтегрованості сучасної культури відкриває потенційно безмежні можливості для взаємодії українського мистецтвознавства із зовнішніми стосовно нього науковими і соціальними контекстами. У межах становлення подібних синтетичних напрямів воно торкається сьогодні проблем важливих для сучасної України, наприклад, осягає музичні аспекти єдності української нації, без чого наша держава не може розкритися як суб'єкт світового історичного процесу. Побудова банку даних національної музичної культури є частиною відповідного завдання, що постає сьогодні перед вітчизняною гуманітарною наукою й без виконання якого також не можна гідно репрезентувати національну культуру як рівноправну складову світової культурної скарбниці [8, 489].

Аналітика наукових досліджень в галузі теорії музичного виконавства, в сучасному українському мистецтвознавстві та музикознавстві звертає увагу на те, що сьогодні виокремлюються певні науково-теоретичні школи, які створюють базис для подальших наукових розробок в галузі теорії та історії музичного виконавства.

Інтерес представляє теоретико-науковий підхід філософсько-культурологічного спрямування, який знайшов втілення в оригінальній та прогресивній науковій школі, фундатором якої є доктор мистецтвознавства, професор Олена Маркова. Науковець створила власну методологічну концепцію дослідження проблематики теорії музичного виконавства, на якій слід зупинитися більш детально.

Так, теорію музичного виконавства вона усвідомлює як автономію сфери мистецтвознавства, що узагальнює творчо-продуктивну позицію виконавства в індивідуальному художньому акті та у музично-історичному процесі. Відома тріада "композиторський текст – виконання твору – слухацька публіка" традиційно розглядає виконання твору як середню ланку, де першість надається композиторському задуму, а слухацька публіка – на останньому місці і залежить від впливу перших двох компонентів. Однак О. Маркова доводить правильність іншого трактування факту публічного музичного виступу, згідно з яким першочергова роль відводиться саме виконавцю [7, 100].

Теорія виконавства є принципово відмінною від "теорії композиції", де висхідне поняття ("композиція") базується на уявленні про суб'єктивно-вольовий імпульс, що реалізується в

композиторській діяльності. Однак ця остання є вторинною в людському бутті стосовно того, що народжує і цей імпульс, і цю волю, і цілісний їх зв'язок, який у творчості називають натхненням [6, 52].

Отже, такий принцип розуміння співвідношень "композиторського" та "виконавського" виявляє ґрунтовність філософсько-естетичної бази для мистецтвознавства, в центрі якої знаходиться цінність композиторської творчості.

Водночас в українському мистецтвознавстві проведені дослідження з проблематики щодо виявлення особливостей функціонування та розвитку виконавської школи певної спеціалізації: фортепіанної (Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, Т. Медведнікова); вокальної (В. Антонюк, Н. Гребенюк, М. Жишкович); народних інструментів (В. Князєв, І. Панасюк, Н. Костенко); хорової (П. Ковалик, І. Шатова); духових інструментів (В. Посвалюк). Вивчення виконавської школи як цілісної системи є пріоритетним здобутком сучасних наукових досліджень в історичному та теоретичному аспектах на рівні особливих її елементів та їх зв'язків, типологічних рис, як системне утворення [1, 20]. Зазначене спонукає до узагальнення мистецтвознавчих винаходів виконавських шкіл певного фаху чи регіону та до виявлення особливостей української музично-виконавської школи, яка має власний національний стиль.

Сучасний рівень музичної науки ілюструє посилення інтересу до музично-виконавського стилю (В. Медушевський, О. Катрич, Л. Кияновська, О. Козаренко, І. Коханик, С. Тишко). Предмет наукових пошуків дослідників – проблеми інтерпретації, історія виконавських стилів минулого, виконавство як культурний феномен та самостійний вид художньої діяльності тощо.

Найчастіше національний стиль пов'язується з властивостями національного характеру. На думку мистецтвознавців, типові риси українського менталітету або національного характеру становить романтичне світовідчуття. Під "романтизмом" в даному випадку узагальнено розуміють першочергове значення емоцій та почуттів як інструменту пізнання навколишнього світу та самого себе. Романтизм як тип художнього мислення найбільше відповідає тому зрізові національного феномена, в якому виявляється український національний характер. Якщо у композиторській творчості прояви національного виступають більш-менш наочно, то у музичному виконавстві "національна своєрідність випливає з емоційного переживання акту творчості – того, що закладене в глибинах національного характеру" [3, 128]. Специфічною для української національної психології є меланхолійність "типу українця, миролюбного й глибокого характером, палкого і пристрасного від природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним" [4, 16].

Щоб зрозуміти, що містить в собі поняття музично-виконавського мистецтва, необхідно зрозуміти його системну складову. Як відомо, щоб відбувся будь-який акт виконання музичного твору, необхідні сам виконавець, музичний твір і відповідний музичний інструмент як засіб реалізації виконавської діяльності. Отже, відразу виникають поняття: "виконавець", "музичний текст", "виконання", "виконавська практика", "музичний інструмент", "виконавські принципи", "виконавські засоби виразності" та інші, які є елементами, в даному контексті, виконавської системи, тобто являють собою певні категорії, що визначають і пов'язані з виконавською діяльністю, тобто функціональні утворення зі складною структурою та одночасно системою внутрішньо функціональних стосунків.

Висновок. Отже, музично-виконавське мистецтво є багатоскладним об'єктом мистецтвознавчого дослідження, який припускає різноманітні принципи аналізу, причому його сутність не зводиться до жодної з них, тому що на кожній окремій стадії пізнання конкретна виконавська система постає як комплекс досліджуваних об'єктів з тією чи іншою ієрархічною побудовою з властивими їм зв'язками, стосунками й складною внутрішньою структурою. Елементи системи музично-виконавського мистецтва – "виконавець", "музичний твір", "музично-виконавська школа", "музично-виконавська діяльність", "музично-виконавська творчість", "музично-концертна практика" – одночасно є відповідними функціональними виконавськими структурами.

Відтак, музично-виконавське мистецтво – це складне системне явище, що функціонує у взаємодії музично-виконавської освіти, музично-творчої діяльності та музично-концертної практики як постійного процесу створення, презентації, оцінки музично-мистецького продукту у духовному житті суспільства, визначаючи певною мірою, його соціокультурний простір.

Музичне виконавство є складовою музично-виконавського мистецтва і виступає як цілісне утворення творчої духовної практики, що забезпечує звукообразну реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу.

Природна якість музично-виконавського мистецтва виявляється у його репрезентації способу існування і виявлення музики як мистецтва, що відображає реальну дійсність, людські почуття та емоції у звукових образах. Пізнання об'єктів дослідження – фактично нескінченний процес, оскільки кожний елемент перебуває у численних зв'язках і сам може стати окремим об'єктом. Специфіка

музично-виконавського мистецтва виявляється в тому, що воно розглядається, з одного боку, як процес створення нових художніх цінностей, з іншого – як явище культури певної країни та суспільства в цілому.

Література

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. – 400 с.

2. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "теорія і історія культури" / Жайворонок Наталія Борисівна. – К., 2006. – 183 с.

3. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю / О. Катрич // Науковий вісник НМАУ. Музичне виконавство. – К., 2001. – Вип. 18. – С. 115–122.

4. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "теорія і історія культури" / О. В. Козаренко. – К, 1993. – 20 с.

5. Козаренко О. В. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму / О. В. Козаренко // Феномен української національної музичної мови. – Львів : Вид. НТШ ім.Т. Шевченка, 2000. – С. 218–254.

6. Маркова О. М. Онтологія виконавства і "розпізнавання" в музиці / Трансформація музичної освіти і культури в Україні : матеріали науково-творчої конференції, присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Неждановой / гол. ред. О. В. Сокол. – Одеса : Друкарський дім, 2004. – С. 46–56.

7. Маркова О. М. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві / О. М. Маркова // Українське музикознавство. – К., 2002. – Вип. 31. – С. 93–102.

8. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 90 / упор.: Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. та ін.. – Одеса : Друк, 2003. – 224 с.

9. Опарик Л. Фортепіанно-виконавське мистецтво XX століття як естетичний феномен / Л. Опарик // Молоде музикознавство : зб. статей. – Львів, 2002. – Вип. 7. – С.101–110.

References

1. Davydov, M.A. (2010). Performing musicology, encyclopedic guide. Lutsk: Volyn Oblast Printing House [in Ukranian].

2. Jaivoronok, N.B. (2006) Musical performance as a phenomenon of musical culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukranian].

3. Katrich, O. (2001). Style hierarchy and concentricity – two views on the problem study music and performance style. O. Katrich (Eds.), Music Performance. Kiev [in Ukranian].

4. Kozarenko, O.V. (1993). M.V. Lysenko as the founder of Ukrainian national musical language. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukranian].

5. Kozarenko, O.V. (2000). National musical language in the discourse of postmodernism. O.V. Kozarenko (Eds.), Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv: Ed. NTSh im.T. Shevchenko [in Ukranian].

6. Markova, O.M. (2004). Ontology performance and "recognition" in music. Materials of scientific and creative conference dedicated to the 90-th anniversary of the founding of Odessa State Music Academy A. Nezhdanovoy "Transforming music Education and Culture in Ukraine". Odessa: Printing House [in Ukranian].

7. Markova, O.M. (2002). Theory of performance in contemporary musicology. Ukrainske muzykoznavstvo. Kiev [in Ukranian].

8. Odessa State Music Academy A.V. Nezhdanova – 90. (2003). Emphasis : Sokol A.V., Rosenberg R.N., Samoilenko A.I., etc . Odessa : Press [in Ukranian].

9. Oparyk, L. (2002). Piano performing art of the XX century as an aesthetic phenomenon. Molode muzykoznavstvo. Lviv [in Ukranian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2016 р.

УДК 78.04(477) Скорик М."20-21 ст."

Лісецький Степан Йосипович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського університету ім. Бориса Грінченка

СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ "НЕОКЛАСИЦИЗМ" І "НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ" У МУЗИЦІ М. СКОРИКА

Мета роботи. Дослідження присвячене вивченню тих музичних творів видатного українського композитора М. Скорика (друга половина XX – початок XXI ст.), які належать до стильових тенденцій неокласицизму і неофольклоризму. **Методологія.** Зроблено стильовий аналіз низки творів композитора, виявлено нові риси в його музиці, що написана в цих стилях, і зроблено порівняльний аналіз композицій М. Скорика з творами інших митців. **Наукова новизна.** Виявлено специфічні риси, застосовані М. Скориком у названих стилях. Якщо його неокласицизм виник на синтезі барочних особливостей з сучасною музичною мовою, то його неофольклоризм має кілька засад: 1) народна мелодія недоторкана – гармонія сучасна; 2) народна мелодія не змінюється – супровід оновлюється: гармонічно-ритмічно-тембрально; 3) авторська імпровізація фольклорного плану синтезується з сучасними засобами музичної виразності: гармонією, ритмікою, оркестровкою. **Висновки.** Оскільки стаття спрямована на допомогу у вивчені історії української та зарубіжної музики XX ст. студентами музичного ВНЗ, виникла потреба поряд з основною темою (новаторські риси музики Скорика, що написана в стилях неокласицизму і неофольклоризму) розкрити формування і розвиток цих стилів у європейській музиці першої половини XX ст. (М. Равель, Б. Барток, П. Хіндеміт, І. Стравинський).

Ключові слова: синтез жанрів, токата, бурлеска, фуга, прелюдія, весільна пісня, коломийка.

Лисецкий Степан Осипович, *кандидат искусствоведения, доцент Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Стилевые тенденции "неоклассицизм" и "неофольклоризм" в музыке М. Скорика

Цель работы. Исследование посвящено изучению тех музыкальных произведений выдающегося украинского композитора М. Скорика (вторая половина XX – начало XXI ст.), которые написаны в стилевых тенденциях неоклассицизма и неофольклоризма. **Методология.** Произвести стилевой анализ ряда произведений композитора, выявить новые черты в его музыке, написанной в этих стилях, сделать сравнительный анализ композиций Скорика и произведений других композиторов. **Научная новизна.** Выявлены специфические черты, использованные М. Скориком в этих стилях. Если его неоклассицизм возник от синтеза барочных особенностей с современным музыкальным языком, то его неофольклоризм имеет несколько вариантов: 1) народная мелодия неприкасаемая – гармония современна; 2) народная мелодия звучит без изменений – сопровождение постоянно обновляется: гармонически-ритмически-тембрально; 3) авторская импровизация в фольклорном ключе синтезируется с современными средствами музыкальной выразительности: гармонией, ритмикой, оркестровкой. **Выводы.** Статья ориентирована на студента музыкального вуза – в плане помощи в изучении истории украинской и зарубежной музыки XX ст. Поэтому возникла необходимость наряду с основной темой (новаторские черты музыки М. Скорика, написанной в стилях неоклассицизма и неофольклоризма) раскрыть формирование и развитие этих стилей в европейской музыке первой половины XX ст. (М. Равель, Б. Барток, П. Хиндемит, И. Стравинский).

Ключевые слова: синтез жанров, токката, бурлеска, фуга, прелюдия, свадебная песня, коломыйка.

Lisiecki Stepan, *Ph. D., associate Professor of the Kiev University Boris Grinchenko*

Stylistic tendencies "neoclassicism" and "neofolclorism" in M. Skoryk's music

The purpose of the work. The research studies the famous Ukrainian composer M. Skoryk's music works (second half of XX – beginning of XXI centuries), which relate to the stylistic trends of neoclassicism and neo-folclorism. **Methodology.** The research carries out the stylistic analysis of a number of composer's works, reveals new traits in his music, written in these styles, and carries out a comparative analysis of the Skoryk's compositions and the works of other composers. **Scientific novelty.** The study has identified the specific features used by M. Skoryk in these styles. If his neoclassicism has originated from the synthesis of Baroque features and modern music language, his neo-folclorism has few variants: 1) folk melody is intact – harmony is modern 2) folk melody does not change – backup is updated: harmonically-rhythmically-timbrally 3) author's improvisation in folklore sense is synthesized with the help of modern means of music expression: harmony, rhythm and orchestration. **Conclusions.** The article is focused on the students of music schools. It will help them to study Ukrainian and foreign music history of the XX century. The following need arose: along with the main theme (innovative features of Skoryk's music written in the styles of neoclassicism and neofolclorism) to reveal the formation and evolution of these styles in European music of the first half of the XX century. (M. Ravel, B. Bartok, P. Hindemith, I. Stravinsky).

Keywords: synthesis of Baroque genres with modern means of musical expression, toccata, burlesque, fugue, prelude, wedding song, kolomiyka.

© Лісецький С.Й., 2016

Мирослав Скорик є одним із найвидатніших українських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. Його мистецька праця триває вже більш ніж півстоліття. В доробку композитора опера, балети, симфонічні твори, духовна музика, камерно-інструментальні композиції, пісні, романси, музика легких жанрів [більш широкий перелік творів див. 8]. Дійсно, без написаних М. Скориком композицій важко уявити сучасну українську музику.

Актуальність теми статті пов'язана з творами М. Скорика, що були написані головним чином у 1960–70-х роках і відносяться до двох стильових спрямувань – неокласицизму і неофольклоризму. Ці твори у ті роки не досліджувалися з позицій стильових тенденцій. До речі, стилі неокласицизм і неофольклоризм у європейській музиці українські вчені вивчали недостатньо. Більше уваги цим питанням приділили: енциклопедичне радянське видання (1976 р., [5]), російське (1998 р. [1]), а також С. Павлишин у праці "Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции" (йдеться про загальноєвропейські проблеми [6]). Отже, предметом нашого дослідження будуть композиції М. Скорика для фортепіано, для камерного оркестру, для голосу з інструментальним ансамблем, для скрипки з симфонічним оркестром. Об'єктом – музика М. Скорика інших жанрів, а також творчість великих європейських композиторів-класиків XX ст., тобто будемо прагнути виявляти зв'язки українського митця з його попередниками і сучасниками.

Мета статті – охарактеризувати важливі для М. Скорика стильові тенденції і зупинитися на двох із них: на "неокласичній" та "неофольклорній", виявити зв'язки його музики з попередниками і сучасниками. Оскільки ці стильові спрямування в європейські музиці мають свої відмінності, виявити спільні та відмінні особливості творчості Скорика від музики інших композиторів.

Виклад основного матеріалу. Обмежуючи себе саме двома стильовими тенденціями в музиці Скорика, ми хотіли б виділити цю творчу проблему, не зачіпаючи інших (естрадно-джазову, давньоісторичну й біблійно-легендарну). Спрямовуючи цей матеріал на студента музичного ВНЗ, ми спочатку роз-криємо перед студентом сутність творчого напрямку "неокласицизм", який до-сить тісно пов'язаний із творчістю німецького композитора П. Хіндеміта (1895–1963), його підходами до написання музики. Без знайомства із музикою Хіндеміта, зокрема з його творами 1920–1930-х років [2] і спеціальними теоретичними матеріалами, наприклад, із Музичної Енциклопедії [5], важко буде молодим музикантам увійти в цю проблему. Спираючись на вже згадувані дослідження [1; 5; 6], констатуємо, що напрям "неокласицизм" сформувався у 1920-і роки в творчості кількох європейських композиторів. Утім, чи не найбільш повне виявлення він отримав у музиці німецького митця П. Хіндеміта. Передусім це його сім творів, об'єднаних однією жанровою назвою "Камерна музика № 1-7", Ludus tonalis (цикл прелюдій і фуг для фортепіано), симфонії "Художник Матіс" та "Гармонія світу" (на ці теми написані також опери) та ряд інших, що з'являлися з-під пера композитора у 1920–30-х р. [2]. Водночас вияви "неокласицизму" помітні і до П. Хіндеміта, в музиці М. Равеля (сонатіна для фортепіано, 1905 р.), Б. Бартока (Allegro barbaro для фортепіано, 1907), С. Прокоф'єва ("Класична симфонія", 1917) та І. Стравинського (балет "Пульчінелла", 1919).

Неокласицизм в музиці – це творчий напрямок, який передбачає використання досвіду минулих епох – Класицизму, Бароко, Відродження і навіть Романтизму в синтезі з сучасними стильовими особливостями. Цікавим для нас – науковців, педагогів, студентів – є осмислення музикантами 1920-х р. терміна "неокласицизм". У статті, що вміщена у Музичній енциклопедії [5], про цей термін наводиться така інформація: "У 1920 Ф. Бузоні опублікував відкритий лист до П. Бекера під заголовком "Новий класицизм", який став маніфестом цього напрямку. "Під новим класицизмом, – писав Бузоні, – я розумію відбір, використання і розвиток усіх досягнень минулого досвіду і втілення їх у тверду і витончену форму". Новими рисами він (Ф. Бузоні) вважав єдність стилю, високий розвиток поліфонії і дух ясної об'єктивності". Далі в енциклопедичній статті йдеться про таке: "В 1924 І.Ф. Стравинський висунув лозунг "Назад до Баха", що був підхоплений музикантами різних європейських країн. Суть цього заклику зводиться до поєднання бахівської лірики, принципів розвитку і конс-труювання музичної форми з найновішими засобами музичної мови" [5].

Реферуючи ще низку положень із цитованої вище енциклопедичної статті, відзначимо, що естетичним ідеалом неокласицизму є "порядок", незмінність, рівновага усіх елементів художнього цілого; ця гармонія, однак дається не як результат боротьби і подолання реальних життєвих протиріч, а як щось визначально існуюче, вічне й неподолане. Автор статті "Неокласицизм" [5] підкреслює, що відношення до творчості Й.-С. Баха у композиторів-романтиків XIX ст. і "неокласиків" було різним: "Якщо романтиків приваблювали передусім піднесена краса і велич бахівської музики, глибина виражених в ній емоцій, то "неокласики" виявляли перш за все інтерес до її конструктивних елементів". "Коли неокласицизм 20-х років звернувся "Назад до Баха", то підкреслювались і навіть перебільшувались найменш романтичні риси бахівського стилю: non rubato, non crescendo та

імітаційний контрапункт" [5]. "Для "неокласицизму" характерне тяжіння до "загальних форм руху", до рівномірної ритмічної моторики, до подолання чітко оформленого, рельєфного тематизму, виразний бік бахівської мелодики і гармонії був їм чужим" [5]. Відзначимо ще одну важливу рису "неокласицизму" – його різне національне забарвлення в різних країнах. На цьому ми зупинимо реферування статті з Музичної енциклопедії і перейдемо до розгляду музики М. Скорика, зокрема, зупинимося на його "неокласицистських" творах.

М. Скорик звернувся до "неокласицизму" в середині 1960-х р. Він написав партити № 1 (1966 р.) і № 2 для камерного оркестру (1970), партиту № 3 для струнного квартету, партиту № 4 для оркестру, партиту № 5 для фортепіано (1975 р.); до цього переліку додамо ще ряд фортепіанних творів: бурлеску, токату, Шість прелюдій і фуг та Концерт № 1 для фортепіано з оркестром. Ці твори з'явилися у 1960–70-х роках, утім їхнє виконавське життя активне й тривале (більше ніж півстоліття), вони міцно увійшли і в концертну і в музично-педагогічну діяльність не тільки України. В українській музиці – це чи не найперші зразки неокласицизму.

Наукова новизна. Ми хочемо довести, що М. Скорик у низці своїх творів не тільки застосував неокласицистські принципи, які успаткував від великих європейських композиторів (П. Хіндеміта, Б. Бартока, І. Стравинського та ін.), а й розвинув їх в інших часових умовах, спираючись на український національний тематизм або фольклор (карпатського чи центрально-українського регіонів).

Скорик майстерно відроджує жанри кінця XVII – першої половини XVIII ст., найвищими досягненнями яких були партити (сюїти) Й.-С. Баха і Г.Ф. Генделя. Як трактує М. Скорик цей жанр у нових умовах, у 60-х роках XX ст.? Неординарно вирішена М. Скориком партита № 2. Після прелюдії даються такі частини: "Ритми", "Остінато" і "Антифони", тобто тут з'явилися твори з такими назвами, які в часи бароко ще не існували. В них втілено художні образи властиві XX ст.: в одному випадку переважаючим є ритмічно-темброве, а в іншому – гротескно-імпульсивне начало. Але ще далі пішов композитор у партиті № 5 для фортепіано, оскільки тут вводяться такі п'єси, як "Вальс", "Хор", по-новому трактується "Арія" і навіть Прелюдія.

Прелюдія із партити № 5 стала кількатемною, вона має, на відміну від барочних прелюдій, ряд фактурних рисунків: спочатку дається один рисунок, що викладений як гармонічна фігурація шістнадцятими тривалостями, на який потім композитор нашаровує ладово-загострену гармонію (II_1), у нижньому шарі фактури теми гармонія змінюється в рамках *до* мажору: I_2, VI_7, $VI_{7\ -1,-5}$, $IV^6_{5\ -3,-7}$, V_7. Потім звучать дисонантні гармонії (протягом кількох тактів). Далі тема повториться ще два рази з іншими зв'язками. Особливо красивою є зв'язка між другим і третім проведеннями теми (її можна було б назвати "За метеликом"). У прелюдії часті зміни тематичного матеріалу вносять елемент імпровізаційності. Отже, прелюдія стала багатотемною, різнообразною, а за формою рондо-подібною. Нагадаємо, що барочна прелюдія була переважно монообразною, однотипною, монофактурною. "Вальс" Скорика із партити № 5 витриманий у пізньоромантичному плані, твір пройнятий пульсом початку XX ст. (він нам нагадує "Шляхетні та сентиментальні вальси" М. Равеля з їх емоційними підйомами і спадами). Ряд різнопланових тем чергуються, контрастуючи між собою.

"Хор" – третя частина партити – насичений гострими, застиглими дисонансами. Ці акордові структури відтіняються легкими арпеджіоподібними пасажами, оскільки саме на них людський слух дещо відпочиває. "Хор" складає враження своєрідного звукового дифірамбу. "Арія" – четверта частина партити – лірична, неквапліва, врівноважена, вона витримана в пізньоромантичному ключі, вона приваблює слухача своєю задушевністю і людським теплом. "Фінал" переводить увагу слухачів у інше стильове річище – музика сповнена юнацького запалу, молодіжного, навіть розважального, характеру. Перша тема, що витримана в галопоподібному плані, повторюється п'ять разів, вона творить жваву рондоподібну форму. Їй протиставлені тривалі звуки або тризвучні гармонії. На цьомі контрасті вибудовується перша структура (А+Б) фіналу. На танцювальній темі (В) побудована середина фіналу. Потім композитор дає менш насичену (в порівнянні з експозицією) репризу і затухаючу коду ($А_1$+Г). Зміст фіналу партити можна трактувати як сцену з оперети, чи мюзиклу, де часто змінюються сценічні номери, що мають різний характер, вони то появляються на сцені, то зникають з неї.

Отже, в партиті Скорика ми маємо не ряд танцювальних п'єс, як це було у барочній партиті (алеманда, куранта, сарабанда і жига), а образно цікаву, оновлену послідовність різнохарактерних частин: прелюдія кількатемна й різнохарактерна, вальс романтично піднесений, "Хор" дається як застигла звукова маса, "Арія" емоційно багата й ніжна, а фінал, як молодіжна сцена, що відбувається на великолюдному святі. Частини партити № 5 для фортепіано Скорика не тільки контрастні за змістом, але й різні за жанрами та стильовими особливостями. Це, безумовно, цікавий синтез компонування партити з різностильових завершених частин.

Звертається М. Скорик і до таких старовинних жанрів, як бурлеска й токата. Ці фортепіанні п'єси композитор витримав у одному фактурно-динамічному ключі, тут, у середині п'єси автор уникає глибоких контрастів, навпаки, митець прагне до нестримного руху, незмінної динаміки, постійного пульсу. Термін "бурлеска" (з італійської "жарт") – це музична п'єса дивного, жартівливого, грубувато-комічного характеру [9, 69]. "Бурлеска" М. Скорика – це досить масштабна і віртуозна п'єса, в основі якої є кілька музичних тем, що близькі між собою. Загальний характер твору – моторика, нестримний рух, цей "біг" "пригальмовується" тільки в окремих місцях форми для коротких емоційних перепочинків слухачів. Композитор тут застосував велику кількість ритмічних комбінацій: калейдоскоп ритмів – вони можуть бути з синкопами або без них, синкопи можуть з'явитися в будь-яку мить або несподівано зникнути. Тобто маємо різні комбінації з ритмом, складається враження, що ритм то ускладнюється, то спрощується. Крім ритміки, в "Бурлесці" композитор застосував ще й ускладнене ладо-гармонічне мислення: наприклад, на початку у правій руці маємо тритонову поспівку (*сі-бемоль–мі*), у лівій руці – тритон (*до–фа-дієз*). В іншому місці – комбінація робиться із зменшеною октавою або малою ноною тощо. Тобто Скорик комбінує ритми, ладо-гармонію, а також часто повторює одну побудову (остінато) чи повторює фактурний рисунок. Все це в комплексі і дає новий синтес, нову якість музики.

Термін "токата" (з італійського – торкатися, зачіпати) – це віртуозна музична п'єса для фортепіано чи органу, вона витримується у швидкому або помірно швидкому темпі з переважанням ударної (молоточкоподібної) акордової техніки. У XVI–XVIII ст. токати писалися у вільній імпровізаційній формі, близькій до прелюдії або фантазії [9, 512].

Токата для фортепіано М. Скорика – великий віртуозний твір, що написаний у зосередженo-активній, "ударній" техніці. Тут важливим є постійний рух дрібними тривалостями (восьма, шістнадцята), який вносить динаміку, ритмічну напругу. Зазначимо, що розмір також не стабільний, а нерегулярно змінний. Композитор на початку формує дев'ятитактну тему, яку в подальшому розвиває варіативно. В рамках першої частини твору тема прозвучить кілька разів. Характер музики тут досить напористий, дійовий, активний. Середина токати – Meno mosso – має приглушено-насторожений характер. Ритм витриманого звука синкоповано-пунктирний, він вносить елемент тривоги; важливою також є ладово-гармонічна роздвоєність і гострота акордів. Середина внесла у твір певний образний контраст, в кінці середини нагнітання приводить до кульмінації.

Реприза токати – Tempo I – суттєво змінена, вона тільки віддалено нагадує початок п'єси, тут підтримано пульсуючий рух. Токата для фортепіано М. Скорика є цікавим зразком неокласицизму в українській музиці, вона художньо осмислена й композиційно довершена. Композитор опанував естетичні підходи цього художнього напряму, сформував основоположні стильові засади: робота з ритмом, використання нових ладо-гармонічних та фактурних засобів.

Скорик продовжував свої пошуки невтомно і наполегливо й у наступні 1970-і роки. Його фортепіанна музика продовжувала збагачуватися. Передусім назвемо цикл "Шість прелюдій і фуг". Вони засвідчують, що митець суттєво не змінив свої естетичні позиції щодо неокласицистських тенденцій. Звернення композитора до малого циклу прелюдія-фуга дало свої плоди. Вона є початком цікавої праці митця, що уподібнюється до циклів "ДТК" Й.-С. Баха, "24 прелюдій і фуг" для фортепіано Д. Шостаковича, Ludus tonalis П. Хіндеміта. Розглянемо тільки два цикли – *мі* мажор і *фа* мажор. Як і в деяких попередніх своїх творах, Скорик пише музику, яка уподібнюється до майстрів бароко, водночас вона пройнята сучасним пульсом життя, ритмами XX ст. Музика Скорика серйозна, глибока, в той же час вона сучасна, молодіжно-активна й художньо-довершена.

Прелюдія з малого циклу Прелюдія-фуга *мі* мажор витримується у двох планах і відповідно у двох фактурних рисунках: рух швидкими тривалостями в пасажно-грайливому ключі зіставляється із фразами, які витримуються у спокійному ритмі. В центрі прелюдії композитор дає лірико-спокійну середину. Саме цим ритмічним контрастом і запам'ятовується прелюдія *мі* мажор. Тут використані мірні тризвучні акорди, які вносять спокій і рівновагу. Фуга вирізняється плавністю і мелодизмом. Тема характеризується спокійним рухом мірного поліфонічного розгортання. Загалом фуга спокійна, врівноважена, витримана у плавному плині. Молодіжно-рухлива прелюдія урівноважується спокійно-зосередженою фугою.

Прелюдія *фа* мажор – це досить довільна імпровізація, що пройнята легким настроєм. Початкове тематичне "зерно" проводиться протягом твору кілька разів, воно кожний раз сприймається слухачем з приємністю. Його грайливий характер придає творові легкість і м'який ліризм. Фуга своєю темою вносить яскравий контраст, тема дитяче-маршова, вона близька і зрозуміла молоді, дітям. Фуга витримана в маршово-крокуючих тонах, вона бадьора, впевнена і навіть місцями рішуча. Цикл прелюдія і фуга *фа* мажор складає приємне враження, вона подобається широкій публіці.

Перейдемо до "неофольклоризму" в музиці М. Скорика. Музикознавці розрізняють два близькі між собою терміни: "Неофольклоризм" і "Нову фольклорну хвилю". Доктор мистецтвознавства С. Павлишин у своєму дослідженні "Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции" [6] неодноразово говорить про проблеми творчих підходів ряду композиторів XX ст. до фольклору, маємо на увазі Б. Бартока, І. Стравинського, С. Прокоф'єва та інших. Автор пише: "Крім використання окремих систем – серійності і серіальності, а в останній час – сонористики і алеаторики, в радянській музиці творчо використовувалися стильові засоби найбільш видатних композиторів Європи: Бартока і особливо Стравинського, близького до традицій національної культури" [6, 192]. "В 60-ті р. молоді радянські композитори посилили неперервність реалістичних музичних традицій осучасненим зверненням до фольклору, ... це так звана "нова фольклорна хвиля" [6, 193]. До неї відносять деякі твори Г. Свиридова, С. Слонімського, В. Гавриліна, Р. Щедріна. Саме в ці роки "неофольклористична" тенденція почалася і в доробку М. Скорика.

До "неофольклоризму" відносимо такі твори Скорика: "Проста мелодія", "Народний танець", "Лірник", "Жартівлива п'єса", "Пісня бойка", а також "Три весільні пісні" для голосу з камерним ансамблем, Концерт № 1 для скрипки з оркестром, "Карпатський концерт" для оркестру тощо. Отже, "неофольклоризмом" або "новою фольклорною хвилею" будемо називати оновлене, осучаснене відношення композитора до фольклору. Хоча творчий підхід до цих композицій майже однаковий, вибір засобів – різний. У дитячих фортепіанних п'єсах – один, у вокальних творах – другий, а в Концерті № 1 для скрипки – третій.

"Проста мелодія" розрахована на юного виконавця і юних слухачів. Проста мелодія супроводжується складною двоголосною гармонією. Мелодія витримується у соль міксолідійському ладу, гармонія – у цілотоновій гамі від *до*, потім даються й інші ладогармонічні структури. В третій частині (9-12 т.) – знову маємо початкове тональне співвідношення. Таким чином, до простої мелодії композитор дає складну гармонію.

"Лірник" – лірична мініатюра, яка сформована на красивій народній мелодії, підтримуваній гармонією ліри (витримується чиста квінта протягом всього твору). "Коломийка" для фортепіано заснована на двох простих мелодіях, перша витримується у *ре* мінорі з підвищеними IV і VI ступенями, друга – у *ля* мінорі. Втім гармонізуються вони по-різному. Перша витримується на тритоні (*мі–сі-бемоль*), друга – звучить на неповному великому мажорному септакорді (*ля-мі-соль-дієз*), що рухається по півтонах вниз від *ля* до *сі-бемль*. Потім повторюється перша мелодія з септакордовим потовщенням і дещо зміненим аком-панементом. Це – перша частина "Коломийки" (а-б-а), далі іде середина (друга частина), за нею є видозмінена реприза: при збереженні обох мелодій змінюються гармонічні структури (різні септакорди дублюють мелодію), у лівій руці даються різні гармонії (у тому числі, рух паралельними квінтами та ін.). Тобто тут немає спрощених чи примітивних підходів до гармонії.

"Три весільні пісні" – це народні мелодії у виконанні співачки, партія камерного ансамблю підтримує голос не суцільно, а пунктиром, як своєрідний оркестровий коментар.

Концерт № 1 для скрипки з оркестром (1969 р.) – це інший підхід М. Скорика до фольклору. Передусім, композитор поклав в основу великого твору не пісенний і не танцювальний тематизм, а інструментально-виконавську скрипкову імпровізацію. Тут є цілий ряд різних інтонаційно-ритмічних, ладо-гармонічних і фактурно-тембральних утворень; вони змінюються непередбачувано, без відповідної симетрії чи періодичності. Тобто, це імпровізація композитора, який наслідує народного майстра-скрипаля. Скрипка соло виконує різні побудови: арпеджіоподібні, акордові, пасажні, мелодичні тощо.

З структурного боку, першу частину концерту – "Речитатив" – побудовано як тричастинну нерепризну форму (Rubato quasi recitatiwo, Poco allegro, Tempo I). Другий розділ "Речитативу" виріс із моторної теми, яка динамічно розвивається і наприкінці досягає кульмінаційної вершини, знаменуючи початок третього розділу "Речитативу" (Tempo I). Невдовзі цей драматичний спалах зміниться лірико-зосередженою музикою. В її основі лежить речитативно-наспівна тема. Вона привносить у першу частину концерту ліричну образність. Причому ця лірика стримана, сповнена роздумів, вона полонить слухача своєю фольклорною колоритністю, імпровізаційними інтонаціями.

Друга частина Концерту для скрипки з оркестром має назву "Інтермеццо", що цілком відповідає її змісту і формі. Тут є два тематичні утворення, які звучать почергово. Перше утворення сповнене експресії, болю. Воно ніби закуте в акордові "ланцюги" – гостродисонантні звучання, вони сформовані, як політональні гармонічні шари фактури з різними ладовими центрами "до" і "сі". Друге тематичне утворення звучить спочатку одноголосно в партії соліста, що починається із великої септими і не розв'язується в чисту октаву чи сексту, як звичайно, а переходить у збільшену октаву: *соль–соль-дієз*. В подальшому розвитку друге тематичне утворення буде також витримано в

гострдисонантних інтервалах (збільшена октава) та в акордах зі збільшеною октавою тощо (див. партитуру Коцерту, ч. II, такти 8-12).

Наведені тематичні утворення, змінюючи одне одного, звучать протягом "Інтермеццо" кілька разів, набуваючи щораз іншого характеру. "Інтермеццо" втілює глибокі роздуми й переживання людини, пройняті смутком, навіть скорботою й болем; особливо експресивно звучать акордові комплекси наприкінці частини. "Токата" – фінал Концерту – вносить не тільки яскравий образний ко-нтраст, а й інше стильове спрямування – неокласицистське. Певну аналогію викликає у нас фінал концерту М. Скорика із фіналом скрипкового концерту № 2 Б. Бартока. В обох творах асоціації особливо викликає тема рефрену, яка має токатну жанрову природу з її ударно-ритмізованим, навальним характером.

Отже, у Концерті № 1 для скрипки з оркестром Скорик поєднав дві сти-льові тенденції: "неофольклорну" і "неокласицистську".

Висновки. Підсумовуючи сказане, зазначимо, що М. Скорик в 1960–70-х роках працював у кількох стильових тенденціях, ми зупинилися на двох: "неокласицизмі" і "неофольклоризмі". Важливо те, що композитор зайняв чітку художню позицію: він застосовував названі стильові спрямування, поєднавши їх з українським національним мелосом. Синтес барочних стильових принципів з сучасно професійними, а також синтез українського фольклорного мелосу з сучасними музично-стильовими засобами у творчості Скорика відбувся цілком природним (не штучним) чином, більше того, він набув індивідуального, своє-рідного забарвлення. Тобто музика М. Скорика набула індивідуальної стильової характерності. Його музику можна відрізнити не тільки серед творів інших українських композиторів другої половини XX ст., а й серед творів європейсь-ких митців.

У цій статті ми ставили собі за мету розкрити перед студентами ВНМЗ стильові підходи, що їх застосував М. Скорик у низці своїх творів. Ми також вказали на традиції європейських композиторів-класиків першої половини XX ст. – Б. Бартока, П. Хіндеміта, М. Равеля та інших, – на які спирався український митець. Композиторський доробок М. Скорика, як вже сьогодні може переконатися кожний музикант, має свою індивідуальність, яка водночас є виражено українською.

Література

1. Большой энциклопедический словарь. Музыка. – М.: Научное издательство "Большая Российская энциклопедия", 1998. – 671 с.

2. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита (Kammer musiken № 1-7) / И. Барсова // Музыка и современность 9. – М.: Музыка, 1975. – С. 226-261.

3. Задерацкий В. О некоторых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов / В. Задерацкий // Музыкальная культура Украинской ССР. Сб. статей. – М.: Музыка, 1979. – 416-451 с.

4. Леонтьева О. Хиндемит / О. Леонтьева// Музыка XX века. Очерки. – М.: Музыка, 1984. – С. 307-329.

5. Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – С. 959-963. (Неоклассицизм)

6. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. – К.: Музычна Украина, 1980. – 205 с.

7. Скорик М. Твори для фортепіано / М. Скорик. – К. : Музична Україна, 2012. – 153 с.

8. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – К.: Музична Україна, 1979. – 54 с.

9. Энциклопедический музыкальный словарь; авторы-составители Б.С. Штейнпресс и И.М. Ямпольский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.

References

1. Big encyclopaedic dictionary. Muzyka. (1998). Moscow:. Nauchnoe izdatel'stvo "Bol'shaya Rossijskaya ehnciklopediya" [in Russian].

2. Barsova I. (1975). Kamernyj orkestr Paulya Hindemita (Kammer musiken № 1-7) // Muzyka i sovremennost' , 226-261, Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Zaderackij V. (1979) O nekotoryh stilevyh tendenciyah v kompozitorskom tvorchestve 60-70-h godov, 416-451. Muzykal'naya kul'tura Ukrainskoj SSR. Moscow: Muzyka [in Russian].

4. Leont'eva O. (1984) Hindemit. Muzyka XX veka. Ocherki. 307-329 Moscow: Muzyka [in Russian].

5. Music encyclopedia. (1976) T. 3. Moscow. "Sovetskaya ehnciklopediya". (Neoklassicizm) [in Russian].

6. Pavlishin S. (1980) Zarubezhnaya muzyka HKH veka. Puti razvitiya. Tendencii. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

7. Skorik M. (2012) Tvori dlya fortepiano. Kyiv: Muzichna Ukraïna [in Ukrainian].

8. Shchiricya YU. (1979) Miroslav Skorik Kyiv: Muzichna Ukraïna [in Ukrainian].

9. Encyclopedic music dictionary (1966). vtory-sostaviteli B.S. SHtejnpress i I.M. YAmpol'skij. – Moscow: Sovetskaya ehnciklopediya [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.01.2016 р.

УДК 7.067(477) "19-20"

Левко Вероніка Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
lady4@ukr.net

АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ КОНЦЕРТНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У дослідженні охарактеризовано концертне життя України кінця XX – початку XXI століття на прикладі некомерційних напрямів музичного мистецтва, репрезентованих академічною, у тому числі авангардною, старовинною та народною музикою. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного та пошукового методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу виявити й узагальнити основні тенденції концертного життя України кінця XX – початку XXI ст., зокрема, виявити найбільш актуальні форми репрезентації некомерційної музики у її розмаїтті (академічний авангард, старовинний аутентичний та фольклорний напрями). **Наукова новизна** полягає у виявленні найбільш перспективних форм презентації сучасного академічного авангарду, які передбачають, зокрема, збільшення ваги видовищного компоненту та синтетичних форм концертів, що значно розширює потенціал мистецьких акцій і сприяє посиленню інтересу слухачів до сучасної музики академічного напряму. Другою важливою тенденцією сучасного українського концертного життя є оновлення звукового середовища через включення у концертні програми електронної музики, старовинної музики європейської традиції та автентичного фольклору. Третьою тенденцією є розширення мережі осередків, які використовуються концертні майданчики, а також актуалізація різноманітних заходів типу "концерт плюс". **Висновки.** Концертне життя України у царині некомерційної музики сьогодні є вельми різноманітним і у цілому співвідносним до світових трендів. Деякі тенденції, зазначені вище, відбуваються у руслі загальносвітових процесів (актуалізація синтетичних форм та посилення видовищного компонента; розширення мережі концертних майданчиків). Включення у концертні програми електронної музики, старовинної музики європейської традиції та автентичного фольклору та актуалізація заходів типу "концерт плюс" є характерною рисою для концертного життя пострадянського та власне українського культурного простору, особливо щодо розширення звукової палітри концертних програм, оскільки у світовій практиці її оновлення відбулися раніше.

Ключові слова: концертне життя, видовищний компонент, електронна музика, старовинна музика європейської традиції, автентичний фольклор, концертні осередки, "концерт плюс".

Левко Вероника Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Актуальные тенденции концертной жизни Украины конца XX – начала XXI века

Цель работы. В исследовании охарактеризована концертная жизнь Украины конца XX – начала XXI века на примере некоммерческих направлений музыкального искусства, представленных академической, в том числе авангардной, старинной и народной музыкой. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного и поискового методов. Указанный методологический подход позволяет выявить и обобщить основные тенденции концертной жизни Украины конца XX – начала XXI вв., в частности выявить наиболее актуальные формы репрезентации некоммерческой музыки в ее разнообразии (академический авангард, старинное аутентичное и фольклорное направления). **Научная новизна** работы заключается в выявлении наиболее перспективных форм презентации современного академического авангарда, которые, в частности, предполагают увеличение зрелищного компонента и синтетических форм концертов, что значительно расширяет потенциал художественных акций и способствует усилению интереса слушателей к современной музыке академического направления. Второй важной тенденцией современной украинской концертной жизни является обновление звуковой среды за счет включения в концертные программы электронной музыки, старинной музыки европейской традиции и фольклора. Третьей тенденцией является расширение центров, используемых в качестве концертных площадок, а также актуализация различных мероприятий типа "концерт плюс". **Выводы.** Концертная жизнь Украины в области некоммерческой музыки сегодня весьма разнообразна и в целом соотносима с мировыми трендами. Некоторые тенденции, указанные выше, идут в русле общемировых процессов (актуализация синтетических форм и усиления зрелищного компонента, расширение центров, используемых как концертные площадки). Включение в концертные программы электронной музыки, старинной музыки европейской традиции и фольклора, а также актуализация мероприятий типа "концерт плюс" является характерной чертой для концертной жизни постсоветского и собственно украинского культурного пространства, особенно в случае расширения звуковой палитры концертных программ, поскольку в мировой практике процессы ее обновления произошли ранее.

Ключевые слова: концертная жизнь, зрелищный компонент, электронная музыка, старинная музыка европейской традиции, аутентичный фольклор, концертные площадки, "концерт плюс".

© Левко В.І., 2016

Levko Veronica, *PhD in Arts, associate professor of variety performance departament of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Current tendencies of concert life in Ukraine at the end of the XXth – beginning of the XXIst century

The purpose of the article is to highlight concert life in Ukraine late XX – early XXI century through the example of non-commercial areas of music, represented by academic, including avant-garde, ancient and folk music. **Research methodology** is the use of historical, cultural and search methods. The above methodological approach allows to identify and summarize the main trends of concert life in Ukraine late XX – early XXI century in its diversity, in particular to identify the most relevant forms of representation of non-commercial music in its diversity (academic avant-garde, ancient and authentic folk direction). **Scientific novelty** lies in identifying the most promising forms of presentation of contemporary academic avant-garde, including increase of visual appeal and synthetic forms of concerts, which significantly expands the potential of artistic events and contributes to the interest of audience to contemporary academic music. Another important trend of modern Ukrainian concert life is the update of sound environment through inclusion of electronic music into concerts as well as old music of European traditions and authentic folklore. The third trend is the expansion of the music venue network and updating of various activities such as "concert plus". **Conclusions.** Today concert life of Ukraine in the field of non-commercial music is very diverse and generally comparable to the world trends. Some of the trends mentioned above, are in line with global processes (updating of synthetic forms, strengthening of a spectacular component and expanding of venue network). Inclusion into concerts of electronic music, old music of European traditions and authentic folklore and updating activities such as "concert plus" is a characteristic feature of concert life of post-Soviet and Ukrainian cultural environment, especially in case of expanding of sound diversity, as sound renewal process in the world occurred earlier.

Key words: concert life, performances, entertainment components, electronic music, old music of European traditions, authentic folklore, concert centers, "concert plus".

Сучасне концертне життя України є багатим та різноманітним. Активізація його почалася після проголошення незалежності України, коли країна змогла долучитися до загальносвітових тенденцій концертної практики. Відхід від централізованої системи організації концертів, що спочатку мав негативні наслідки, оскільки практично повністю було порушено вже налагоджені багаторічні зв'язки між музикантами, композиторами та організаторами, відкривав широкі можливості для пошуків та експериментів молодих композиторів та виконавців, а також їх продюсерів. Сучасне концертне життя України корінним чином відрізняється від того, що було у радянські часи, і нинішній стан зумовлений і новими соціальними реаліями, і загальними тенденціями світової концертної практики. На жаль, українське концертне життя не осмислене як явище сучасного етапу розвитку національної культури. Якщо історичний дискурс концертного життя України здійснено у працях Т. Булат, О. Зінькевич, М. Кузьміна, Й. Миклашевського, М. Ржевської, К. Шамаєвої, О. Шевчук та ін., то нинішній етап його віддзеркалюється передусім у періодиці. Однак журналістика завжди спрямована на висвітлення окремих подій концертного життя – фестивалів, найбільш значимих концертів поза фестивальною практикою, і має передусім інформативний або оціночний характер, а тому наукове осмислення нинішньої концертної практики як об'єктивного явища ще попереду, оскільки сучасний етап – це те, що відбувається тут і тепер, а, отже, не дозволяє охопити всю панораму концертного життя країни, бо цей процес є безперервним і триває донині. З іншого боку, 25 років – це значний часовий проміжок, який потребує узагальнення та осмислення. Отже, метою статті є характеристика концертного життя України кінця XX – початку XXI століття, репрезентоване некомерційними напрямками музичного мистецтва – академічною, у тому числі й авангардною, старовинною та народною музикою.

Серед головних тенденцій сучасного концертного життя України зазначимо посилення видовищного компоненту в концертах різних музичних напрямків, у тому числі й академічному, розширення музичної палітри, яка віднині включає давню музику європейської традиції, різноманітні фольклорні напрями, у тому числі і неєвропейські, розширення концертних осередків, до яких долучаються музеї, храми, культурні центри, відкриті майданчики, популярність таких форм як "концерт плюс". Охарактеризуємо зазначені тенденції більш детально.

У сучасній концертній практиці усе більшого значення набуває видовищний компонент. Сьогодні концерт, у тому числі і академічної музики, стає своєрідним видовищем з використанням техніки звукопідсилення, звукозапису, екранів, лазерної, електронної апаратури тощо. Видовищний компонент часто супроводжується й іншими музичними новаціями, найчастіше – використанням у сучасній музиці академічного напрямку електроінструментів, за допомогою яких розширюється звукова палітра музичних творів.

Особливо яскраво нові тенденції виявляються на музичних акціях, які проходять в рамках фестивалів мистецтв, проведення яких стало на Україні вже традиційним. Серед мистецьких акцій, організованих під егідою Національної спілки композиторів України – всесвітньо відомі фестивалі "Київ Мюзик Фест", "Музичні прем'єри сезону", "Форум музики молодих", "Два дні і дві ночі нової

музики", де звучать твори відомих та молодих композиторів у виконанні найбільш іменитих колективів столиці та країни. Кожен з фестивалів має своє індивідуальне обличчя і одночасно є репрезентативним щодо основних тенденцій культурно-мистецького життя, що проявляється зокрема у впровадженні у фестивальну практику концертів, де вагому роль відіграє видовищний компонент.

Фестиваль "Музичні прем'єри сезону", який започатковано у 1988 р. у Києві, сьогодні відзначається проектами електроакустичної музики, концертами-лекціями, включенням у програму українських творів, написаних для окремих інструментів та нетрадиційного складу виконавців, концертами-презентаціями нових музичних видань, концертами мікротональної музики та аудіовізуального перформанса.

У рамках фестивалю "Київ Музик Фест", започаткованого у 1990 р. у Києві, організатори значну вагу приділяють оновленню репертуару та розширенню географії концертів, а також пошуку цікавих концертних форм, серед яких одне з перших місць посідають видовищні. На концертах фестивалю поряд з камерними, симфонічними, хоровими, джазовими концертами виконуються музичні ф'южн-проекти, вечори пластично-драматичних композицій, театралізовані авторські заходи зі звучанням електронних музичних композицій. Завдяки зусиллям організаторів на фестивалі у різні роки в концертному варіанті було показано опери, опери-монологи, опери-діалоги, сценічне концертне виконання яких потребувало режисерської майстерності.

Значної популярності в українському культурному просторі набув київський фестиваль "Міжнародний форум музики молодих", заснований у 1992 р. у Києві. Цей фестиваль став своєрідною пошуковою лабораторією для творчих експериментів. Так, на Форумі'2011 слухачам було запропоновано мультимедійні проекти: "Етносучасність" (за участю Національного ансамблю "Київська камерата" та фольклорного гурту "Кросна"); "Рух і Ритм" (українсько-польський проект за участю колективу "Ласонь" і хореографічного ансамблю Музичної академії ім. К. Шимановського); "Аудіовізуальний" (виконання творів ансамблем сучасної музики "Nostri Temporis", що супроводжується відеорядом); "EM-VISIA" (виконання творів композиторів із залученням електроніки, інструментального ансамблю, медіа-перформера) [13].

Своє унікальне обличчя має міжнародний фестиваль сучасного мистецтва "Два дні й дві ночі нової музики", започаткований у 1995 р. в Одесі. На концертах фестивалю музичні перформанси поєднуються з візуальними арт-акціями, звуковими, відео-, кіно-і мультимедійними інсталяціями. Окрім того, у кожного концерту форуму є своя назва, яка повною мірою характеризує його зміст: соло-соліссімо, соло-моменто, дуель-дует, дуель-дуо, дуель-ноктюрн, концерт-сцена, інтерлюдія, антракт-фантазія, концерт-прем'єра, концерт-дует, концерт-прелюдія, антракт-моноопера, антракт-інсталяція, портрет (присвячений творчості одного композитора), фортепіанний речиталь, перформанс-виставка [10]. Кожен концерт фестивалю має експериментальний характер, що проявляється в акцентуванні уваги на позамузичних складових: поєднанні інструментальної музики, співу й мовлення та різноманітних форм музичного театру (сучасний танц-перформанс); відео-інсталяціях, художньої орнітології і спеціалізованих музичних складових (електронної, мультимедійної, акустичної музики); джазовій музиці, інтегрованій з новою музикою академічного напрямку; поєднанні автентичної музики та імпровізації; музичних творах з літературної спадщини [1].

Отже, у сучасних концертах академічної музики, особливо у рамках фестивалів сучасної композиторської творчості, використання нових видовищних та синтетичних форм концертів є частим і очікуваним явищем, що значно розширює потенціал мистецьких акцій і сприяє посиленню інтересу слухачів до сучасної музики академічного напряму.

Другою тенденція сучасного концертного життя України є оновлення звукового середовища. Зазначимо, що включення до концертної практики електромузичних, старовинних та народних інструментів у світі почалося з другої половини XX ст., однак українських слухач зміг долучитися до світових тенденцій лише починаючи з 90-х рр. XX ст. Про використання електромузичних інструментів вже було сказано у контексті концертів академічної музики на мистецьких фестивалях, на старовинній на автентичній народній музиці зупинимося окремо.

Починаючи з 90-х рр. XX ст. у концертному житті України все більшого поширення набуває старовинна музика, причому не як зовнішня імітація "під давнину", а як апробована у всьому світі форма історично інформованого виконавства, яке передбачає гру на давніх музичних інструментах, зроблених за старовинними зразками, та виконання музики згідно з правилами співу та гри, характерними для докласичної доби (середньовічна, ренесансна, барокова музика). Одним з осередків давньої музики є кафедра старовинної музики у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, де студенти набувають не лише теоретичних знань із музики докласичної доби, а й опановують гру на старовинних інструментах, зокрема на клавесині, клас якого вже протягом багатьох років очолює професор С. Шабалтіна.

Сьогодні старовинна музика регулярно звучить на концертних майданчиках Києва та інших міст України, проте вона далеко не відразу стала постійним компонентом концертного життя країни через складність її сприйняття слухачем через недостатнє знайомство із традицією та композиторською й виконавською практикою. Для підготовки публіки для сприйняття музики докласичної доби викладачами кафедри старовинної музики було організовано цикл концертів, що з 2000 р. регулярно відбуваються у Фойє Малого залу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського [11, 28]. Заради наближення до слухачів музики, яка є маловідомою для слухачів, ці концерти супроводжуються фаховими коментарями музикознавця А. Гадецької. Протягом десяти років нею було підготовлено чимало концертних програм, серед яких "Musica Transalpina et Mediterranea", яка розповідає про вплив італійського мадригалу на англійську культуру; "Розвиток клавірної токати до Й.-С. Баха", де публіку було ознайомлено з клавірними токатами в різних національних школах; "Музика війни та миру", що знайомила слухачів з музичним контекстом епохи гетьмана Івана Мазепи; "Музичний світ родини Розумовських", у якому слухачі мали змогу познайомитися із музичними смаками найвідоміших представників цієї родини; "Музика часів становлення й розвитку Києво-Могилянської академії"; "Музика 8-літнього В.-А. Моцарта" та багато інших [11, 29].

Серед інших виконавців старовинної та осередків, де вона найчастіше звучить, назвемо Національний будинок органної та камерної музики [6], де постійними є концертні програми "Музика доби бароко", "Органна музика: відбароко до сучасності", "Органні твори Йоганна Себастьяна Баха" та ін., у яких беруть участь солісти-інструменталісти та вокалісти Національного будинку органної та камерної музики. В програмах концертів – твори Т. Альбіноні, Й.-С. Баха, К.-Ф.-Е. Баха, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. Пахельбеля, Г. Ф. Телемана та інших митців доби бароко, як широко відомі, так і менш знані українському слухачеві. Найбільший внесок у пропагування старовинної музики у Україні серед солістів Національного будинку органної та камерної музики має клавесиністка Н. Свириденко. За майже тридцять років вона підготували низку концертних програм – "Українське бароко", "Англійська верджинальна музика", "Уся камерна музика Й.-С. Баха", "Музика за часів Бурбонів", "Музика від Розумовських", у яких виступала як солістка і як учасник ансамблю. Н. Свириденко також ініціювала концертне виконання опери "Сокіл" Д. Бортнянського українською мовою, яке вперше було здійснено у 1996–1997 рр.; нині окремі фрагменти цього твору періодично звучать на концертних майданчиках Києва.

У Києві концерти старовинної музики вже є регулярними, однак в інших містах України її виконання здебільшого тісно пов'язане із фестивальним рухом. Серед музичних форумів, присвячених виключно виконанню старовинної музики, назвемо Фестиваль давньої музики у Львові (започатковано у 2003 р.) та сумський "Bach-fest" (започатковано у 1996 р.).

На концертах Фестивалю давньої музики у Львові звучить переважно музика, яка є маловідомою в Україні, а серед виконавців – українські та польські музиканти. Однією з родзинок цієї мистецької акції є органічне включення концертів в історичний інтер'єр міста, що надає специфічну ауру концертним виступам: давня музика, що звучить у ренесансних та барокових храмах та палацах, переносить слухача на багато століть назад. На концертах XIII Фестивалю давньої музики у Львові, що проходили з 21 по 29 червня 2015 р., прозвучало багато цікавих й нових для українського слухача творів. Бароковою капелою студентів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка під орудою польського диригента М. Топоровського було виконано ораторію К. Г. Ґрауна "Смерть Христа"; у циклі з двох концертів під назвою "Музичний салон в Соломії Крушельницької" прозвучала фортепіанна барокова музика у виконанні київських та львівських музикантів – С. Шабалтіної, А. Іванюшенко, М. Андрущак; варшавський колектив "Ars Nova" та місцевий "Львівські Менестрелі" презентували слухачам концертну програму "Польща – Україна: давня музика". Цікавим за задумом виявився концерт "Барокові посиденьки при свічках", де зовнішній антураж органічно доповнював музику, що виконувалася на специфічних барокових інструментах – хроматичній сопілці (Б. Корчинська), барокова скрипка (Р. Камєняж), клавесин (А. Іванюшенко) [8].

Специфічною рисою сумського фестивалю давньої музики "Bach-fest" є організація його концертів, які відбуваються не щоденно, а двічі на тиждень, а тому сам фестиваль триває протягом кількох тижнів. У 2015 році "Bach-fest" тривав з 17 жовтня по 8 листопада, а його 7 концертних програм прозвучали у католицькому храмі та обласній філармонії. Серед них відмітимо програму, присвячену німецькій музиці середини XVIII століття – часам правління короля Пруссії Фрідріха II Великого, філософа та музиканта (київський ансамбль "Continuo" у складі флейтиста Я. Куцана, клавесиністки О. Шадріної-Личак, віолончелістки А. Щербини). Інтерес слухачів викликав і концерт київського вокального ансамблю "Vox animae" (керівник – Н. Хмілевська), який є єдиним в Україні колективом, що спеціалізується на ансамблевому виконанні західноєвропейської ренесансної та барокової вокальної музики.

На сьогоднішній день ми можемо констатувати, що старовинна музика стала вже органічною частиною концертного життя в Україні, особливо у тих містах, де концерти давньої музики відбуваються систематично та протягом тривалого часу.

У концертному житті Києва і України кінця XX – початку XXI ст. вагоме місце посів автентичний фольклор. Починаючи з 1980-х рр. спостерігається зростання інтересу до так званої течії вторинного автентичного співу, представниками якого є ансамблі "Древо" (Київ), "Родовід" (Львів), "Слобожани" (Харків). Різновидом автентичного музикування стало автентичне (фольклорно-репродуктивне) кобзарство. Серед найбільш знаних кобзарів, які є частими учасниками різноманітних концертних програм, є Г. Ткаченко, М. Будник, М. Товкайло, В. Кушпет, Т. Компаніченко, М. Плекан, Т. Силенко, М. Хай, К. Черемський та багато інших. Завдання сучасних кобзарів полягає у реконструкції на основі музичної, текстової або текстово-музичної складової та відродженні традиційного репертуару й повноцінного впровадження його в концертну практику, при цьому простежується як тенденція до консервації традиції та суворого дотримання приписів кобзарського статуту, так і до відкритості до сучасної публіки, що сприяє включенню сучасної кобзарської традиції до сучасного концертного життя.

Автентичні фольклорні колективи та кобзарі беруть участь у різноманітних концертах, найчастіше пов'язаних з мистецькими акціями, що мають відношення до відродження та пропагування українських народних традицій. У традиційних різдвяних концертах, що відбуваються у Національному центрі народної культури "Музей Івана Гончара" [7], беруть участь фольклорний ансамбль "Божичі", музейні фольклорні дитячі гурти "Орелі" та "Левеня" та ін. У концертах, організованих Музей книги і друкарства України [4], постійно звучить традиційний народний та старовинний український репертуар у виконанні Т. Компаніченка та колективу "Хорея козацька".

Окрім українського фольклору, в українській концертній практиці вже широко розповсюдженим явищем стали виконавці (найчастіше серед студентської молоді) традиційної музики Близького Сходу. У 2006 р. у Києві було створено ансамбль перської музики "Джам" під керівництвом М. Юсефіана, учасниками якого стали студенти з Ірану. Музиканти виконують традиційну музику на тарі, сетарі, танбурі, уді, томбаку, дефі, кеманчі, сантурі, дотарі, бастарі, дефі. В 2007 р. колектив став учасником фестивалю "Країна мрій". Серед інших київських колективів, що виконують східну традиційну музику назвемо ансамбль музики Середньовіччя та Близького Сходу "Тараб андалусі" – єдиний в Україні колектив, що виконує арабську музику, яка звучала у середньовічній Іспанії.

Отже, сьогодні у концертному житті Києва і країни надзвичайно актуальними стають музичні композиції, у яких використано традиційний музичний фольклор, як український, так і інших народів. Зазначимо, що звучання фольклору в автентичному вигляді, так і в різноманітних обробках, суттєво збагачує репертуар концертів, актуалізуючи народні традиції для наших сучасників.

Сучасне концертне життя характеризується й появою нових *концертних осередків*, що використовуються як концертні майданчики, серед яких – музеї, храми тощо. Окрім основної функції, вони час від часу використовуються як концертні зали, переважно для тематичних концертів або концертних циклів.

Одним із таких концертних осередків став Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України) [9], який з метою популяризації та поповнення фондів Архіву, починаючи з квітня 2012 р. розпочав літературно-музичний проект "Мистецькі зустрічі в архіві-музеї" (автор ідеї та керівник проекту – директор ЦДАМЛМ України О. Кульчий, координатор програм – головний науковий співробітник І. Таміліна). Щомісяця у рамках проекту відбувається 2-3 концерти різного напрямку, у програмах яких звучать рідко виконувані в Києві та Україні твори. Найчастіше мистецькі акції приурочені ювілеям українських та зарубіжних митців.

Концерти у ЦДАМЛМ України мають культурно-просвітницьку спрямованість, де разом із музичними творами слухачі концертів можуть познайомитися із матеріалами (автографами, фотографіями, першими виданнями), пов'язаними із творчою діяльністю того чи іншого митця, що зберігаються у фондах установи.

У рамках проекту відбуваються не лише окремі концерти, а цілі тематичні цикли. У червні-серпні 2014 р. у виконанні відомого українського піаніста, лауреата премії ім. Л. М. Ревуцького Є. Громова прозвучали усі клавірні твори французького композитора Ж.-Ф. Рамо. Концерти організовано з нагоди вшанування 250-х роковин смерті митця. Постійним є цикл "Забуті вокальні шедеври Франца Шуберта", підготовлений лауреатом міжнародних і всеукраїнських конкурсів В. Заболоцькою (сопрано) та О. Москальцем (фортепіано), де протягом 2013–2014 рр. відбулося шість концертів, на яких київські меломани мали можливість почути твори з величезного пісенного доробку геніального австрійського композитора, які практично невідомі сучасному українському слухачеві.

Цікавими для слухачів є недільні цикли "Шоко-класика", які влаштовуються у так званому Шоколадному будинку [12] – пам'ятці архітектури, яка потребує реставрації. Концерти носять благодійний характер, гроші з яких йдуть на відбудову пам'ятки. У програмах концертів – класична музика у виконанні солістів та музичних колективів, більшість з яких тільки починає свій творчий шлях. Твори, які запропоновані слухачам, часто є нескладними для сприйняття, а тому ці концерти користуються популярністю серед киян.

Постійним концертним майданчиком є Музей театрального, музичного та кіномистецтва України [5], де регулярно відбуваються різноманітні мистецькі заходи, у тому числі і концерти. У музичних акціях, влаштованих є Музеєм театрального, музичного та кіномистецтва України, беруть участь як молоді виконавці, так і відомі артисти. Різноплановість програм (класична, народна, сучасна музика) робить цей концертний майданчик одним з улюблених концертних осередків киян.

Серед улюблених киянами культурних осередків, які регулярно влаштовують концерти, відзначимо й Дім освіти та культури "Майстер клас" (Дім МК) [2], де влаштовуються концерти циклу "Класика по п'ятницях", які знайомлять слухачів з класичною, сучасною академічною та старовинною музикою у виконанні молодих та вже відомих музикантів.

Нерегулярно, проте доволі часто відбуваються концерти у музеях (Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Музей видатних діячів української культури: Лесі Українки, Миколи Лисенка, Михайла Старицького і Панаса Саксаганського та ін.) та християнських храмах різних конфесій (трапезна церква Києво-Печерської лаври, греко-католицький храм Св. Василя Великого, римо-католицький храм Св. Олександра, лютеранський храм, церква євангельських християн-баптистів "Дім Євангелія" та ін.).

Популярними серед киян стають відкриті концертні майданчики, де протягом літа відбуваються концерти класичної музики. У 1998 р. І. Карабицем було організовано "Київські літні музичні вечори", які поновили традицію проведення концертів на відкритих сценічних майданчиках, коли на літній естраді Центрального парку виступали видатні музиканти – О. Глазунов, С. Прокоф'єв, В. Горовіц, Р. Глієр, Ф. Блуменфельд. Нині упродовж двох літніх місяців кожної суботи і неділі на Літній естраді Центрального парку культури і відпочинку столиці України твори класичних і сучасних композиторів звучать у виконанні симфонічних, камерних, духових оркестрів, ансамблів, хорових і джазових колективів та солістів з багатьох країн світу: Австрії, Великої Британії, Греції, Іспанії, Китаю, Латвії, Польщі, Японії тощо. Ці концерти відбуваються у період, коли більшість театрів і концертних залів зачинені, і завдяки їм слухацька аудиторія має можливість відвідувати цікаві концерти, які за змістом та якістю не відрізняються від філармонійних.

Звертаючись до пострадянського культурного простору, відмітимо, що там сьогодні популярними стають так звані ″концерти плюс". Серед таких концертів білоруська дослідниця О. Мазуро виділяє вже апробовані часом форми: концерт + виставка, де представлено дитячі малюнки, роботи дизайнерів, виставки плакатів та афіш з гастролей та минулих сезонів, концерт + фільм, коли в музичних програмах використовуються сюжети з виступами філармонійних колективів на гастролях, фрагменти кінострічок тощо, концерт + вечірка, де при покупці дорогого білета слухачі можуть після концерту поспілкуватися з музикантами або керівництвом філармонії, концерт + гра, коли в антрактах влаштовують для слухачів ігрові епізоди, де дорослі та діти можуть проявити свою інтелектуальну або фізичну активність, тим самим переключаючи увагу, щоби потім повернутися до слухання музики, концерт + подарунок, де дитина наприкінці отримає подарунок, вартість якого входить у ціну квитка [3, 20–21]. Багато з цих форм є актуальними для українського слухача, оскільки організатори концертів прагнуть постійно оновлювати форми подачі класичної музики, у тому числі через додаткові "бонуси".

Отже, концертне життя України у царині некомерційної музики сьогодні є вельми різноманітним і у цілому співвідносним до світових трендів. Деякі тенденції, зазначені вище, йдуть у руслі загальносвітових процесів: актуалізація синтетичних форм та посилення видовищного компонента цілком відповідають світовій концертній практиці доби постмодернізму; розширення мережі концертних майданчиків як загальносвітова тенденція до максимальної інформативності різноманітних осередків (музеїв, храмів, парків) дозволяє розширити їх функціональність. Щодо включення у концертні програми електронної музики, старовинної музики європейської традиції та автентичного фольклору та актуалізація заходів типу "концерт плюс", то ці тенденції характерні для пострадянського та власне українського культурного простору, особливо щодо розширення звукової палітри концертних програм, оскільки в світовій практиці процеси оновлення відбулися раніше.

Література

1. Галушко М. Накануне "Двух дней и двух ночей" / М. Галушко // Вечерняя Одесса. – 2005. – 21 апреля.

2. Дім освіти та культури "Майстер клас" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://masterklass.ua/ua.

3. Мазуро О. Е. Тенденции и проблемы организации концертного дела и концертно-зрелищного обслуживания населения в современных условиях (По материалам белорусской и российской печати) / О. Е. Мазуро. – Мн.-М., 2008. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://old.nlb.by/press/upload/852.pdf.

4. Музей книги і друкарства України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://vuam.org.ua/uk/704:Музей_книги_і_друкарства_України.

5. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.tmf-museum.kiev.ua.

6. Національний будинок органної та камерної музики [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.organhall.kiev.ua.

7. Національний центр народної культури "Музей Івана Гончара" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://honchar.org.ua.

8. Фестиваль Давньої Музики у Львові [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dzyga.com/component/content/article/76-15/2153-festyval-davnoi-muzyky-u-lvovi.

9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://csam.archives.gov.ua.

10. Чібалашвілі А. О. Фестивалі сучасної музики в Україні та їх вплив на явище художнього синтезу в творчості сучасних українських композиторів / А. О. Чібалашвілі // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2011. – № 2. – С. 258–263.

11. Шабалтіна С. М. Київська клавесинна школа в історико-культурному контексті / С. М. Шабалтіна, А. М. Гадецька // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – № 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – С. 24–30.

12. Шоколадний будинок [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://shocolad-dim.kiev.ua.

13. XXI Міжнародний форум "Музика молодих-2011" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://composersukraine.org/index.php?id=2447.

References

1. Halushko, M. (2005) On the eve of the "Two days and two nights". Vechernyaya Odessa, 21.04 [in Russian].

2. House of Education and Culture "Master Klass" (2016). Retrieved from http://masterklass.ua/ ua/ [in Ukrainian].

3. Mazuro, O. Ye. (2008) Trends and problems of the organization of the concert business and the concert entertainment services to the population in modern conditions (On materials of the Belarusian and Russian press). Retrieved from http://old.nlb.by/press/upload/852.pdf [in Russian].

4. Museum of Books and Publishing of Ukraine (2016). Retrieved from http://vuam.org.ua/uk/704:Музей_книги_і_друкарства_України [in Ukrainian].

5. Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine (2016). Retrieved from http://www.tmf-museum.kiev.ua [in Ukrainian].

6. National Organ and Chamber Music Hall of Ukraine (2016). Retrieved from http://www.organhall.kiev.ua/ [in Ukrainian].

7. National Center of Folk Culture "Ivan Honchar Museum" (2016). Retrieved from http://honchar.org.ua/ [in Ukrainian].

8. Festival of Ancient Music in Lviv (2015). Retrieved from http://dzyga.com/component/content/article/76-15/2153-festyval-davnoi-muzyky-u-lvovi [in Ukrainian].

9. Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine (2016). Retrieved from http://csam.archives.gov.ua/holovna/ [in Ukrainian].

10. Chibalashvili, A. O. (2011) Festivals of Contemporary Music in Ukraine and their influence on the phenomenon of artistic synthesis in the works of contemporary Ukrainian composers. Kultura i sachasnist, 2, 258–263 [in Ukrainian].

11. Shabaltina, S. M. & Gadetska, A. M. (2010) Kyiv harpsichord school in the historical and cultural context. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chajkovskogo, 3, 24–30 [in Ukrainian].

12. Chocolate House (2016). Retrieved from http://shocolad-dim.kiev.ua/ [in Ukrainian].

13. XXI International Forum "Youth Music-2011" (2011). Retrieved from http://composersukraine.org/index.php?id=2447 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.12.2015 р.

УДК 78.071.1:78.03:787

Сулім Римма Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музично-інструментального
виконавства Сумського державного
педагогічного університету ім. А. С. Макаренка
rimma.sulim@gmal.com

НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ (НА ПРИКЛАДІ "ПАРТИТИ" ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ)

Мета роботи. Дослідження пов'язане з виявленням неокласичних тенденцій у творчості української композиторки Жанни Колодуб. Проблеми аналізу розмаїття стильових напрямів другої половини XX – початку XXI ст. є актуальними для сучасного мистецтвознавства, адже в музиці цього періоду спостерігається синтез різних стилів. **Наукова новизна.** Уперше у вітчизняному музикознавстві детально проаналізовано "Партиту" Ж. Колодуб для камерного оркестру (1986 р.), розглянуто особливості драматургії, образно-емоційного змісту, музичної мови та структури цього твору, розкрито поєднання у ньому сучасних засобів виразності з характерними ознаками стилю класицизму і бароко. **Методологія дослідження**. Використано історико-компаративний метод, який дає можливість висвітлити характерні особливості "Партити" Ж. Колодуб з точки зору успадкування барокових і класичних традицій. Крім того, застосовується актуальна у сучасному мистецтвознавстві та літературознавстві методологія аналізу структури художнього тексту. **Висновки.** У "Партиті" Ж. Колодуб неокласичні тенденції виявляються, насамперед, у зверненні до старовинних жанрів партити, прелюдії, жиги, сарабанди, менуету і рондо, поширених в епоху бароко або класицизму. Сучасними засобами виразності композиторці вдалося не лише передати зовнішні риси або чисто конструктивні елементи музики цих стилів і жанрів, а й відтворити притаманний їм образно-емоційний зміст. Повільній "Прелюдії" лірико-філософського плану контрастує швидка і весела "Жига", яка має легкий та жартівливий характер. У "Сарабанді", що є драматичною кульмінацією циклу, відтворюються образи людських страждань. Витончений та галантний "Менует" представлений у дещо гумористичному плані, а у фінальному "Рондо" завдяки швидкій темі токатного плану відтворюється безперервний та радісний рух життя. У "Партиті" Ж. Колодуб відчувається романтичне ставлення сучасної людини до мистецтва далеких епох – переважно з непідробним захопленням, а іноді навіть із гумором. У статті відзначено оригінальність задуму твору.

Ключові слова: сучасна українська музика, творчість Жанни Колодуб, оркестрові твори, неокласичні тенденції, жанр партити.

***Сулим Римма Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренко*

Неоклассические тенденции в творчестве Жанны Колодуб (на примере "Партиты" для камерного оркестра).

Цель работы. Исследование связано с выявлением неоклассических тенденций в творчестве украинского композитора Жанны Колодуб. Проблемы анализа разнообразия стилевых направлений второй половины XX – начала XXI веков являются актуальными для современного искусствоведения, поскольку в музыке этого периода наблюдается синтез различных стилей. **Научная новизна.** Впервые в отечественном музыковедении подробно проанализирована "Партита" Ж. Колодуб для камерного оркестра (1986 г.), рассмотрены особенности драматургии, образно-эмоционального содержания, музыкального языка и структуры этого произведения, раскрыто сочетание в нем современных средств выразительности с характерными признаками стиля классицизма и барокко. **Методология исследования.** Использован историко-компаративный метод, который дает возможность осветить характерные особенности "Партиты" Ж. Колодуб с точки зрения наследования барочных и классических традиций. Кроме того, применяется методология анализа структуры художественного текста, актуальная в современном искусствоведении и литературоведении. **Выводы.** В данном произведении неоклассические тенденции проявляются, прежде всего, в обращении к старинным жанрам партиты, прелюдии, жиги, сарабанды, менуэта и рондо, распространенных в эпоху барокко или классицизма. Современными средствами выразительности композитору удалось не только передать внешние черты или чисто конструктивные элементы музыки этих стилей и жанров, но и воссоздать характерное для них образно-эмоциональное содержание. Медленной "Прелюдии" лирико-философского плана контрастирует быстрая и веселая "Жига", имеющая легкий и шутливый характер. В "Сарабанде", которая является драматической кульминацией цикла, передаются образы человеческих страданий. Изящный и галантный "Менуэт" представлен в несколько юмористическом плане, а в финальном "Рондо" благодаря быстрой теме токкатного плана воспроизводится непрерывное и радостное движение жизни. В "Партите" Ж. Колодуб чувствуется романтическое отношение современного человека к искусству далеких эпох – преимущественно с неподдельным восторгом, а иногда даже с юмором. В статье отмечено оригинальность замысла произведения.

Ключевые слова: современная украинская музыка, оркестровые произведения Жанны Колодуб, неоклассические тенденции, жанр партиты.

© Сулім Р.А., 2016

***Sulim Rimma**, Ph.D. in History of Arts, assistant professor, associate professor of musical and instrumental performance of Sumy State Pedagogical University named A. S. Makarenko*

Neoclassical Tendencies in Jeanne Kolodub's Creative Work (through the Example of Partita for Chamber Orchestra)

The objective of the article. The study reveals neoclassical tendencies in the creative work of the Ukrainian composer Jeanne Kolodub. The analysis of different stylistic directions of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries is a topical issue in the contemporary music studies, since the synthesis of various styles is observed in the music of this period. **Scientific novelty.** For the first time in the national musicology Partita for chamber orchestra by J. Kolodub (1986) has been analysed in detail, and the peculiarities of its dramaturgy, imaginative-emotional content, musical language and structure have been investigated. Combination of modern means of expression with characteristic features of baroque and classicism, presented in the composition, is disclosed**. Research Methodology.** Historical-comparative method is used in order to highlight the characteristic features of Partita by J. Kolodub in terms of inheritance of baroque and classical traditions. In addition, the methodology of the structure analysis of a literary text, essential in modern art and literature criticism, is used. **Conclusions.** In "Partita" by J. Kolodub neo-classical tendencies are shown up primarily in the use of the old-time genres of partita, prelude, jig, saraband, menuet and rondo widely-spread in Baroque and Classicism periods. In the same time, via modern means of expression the composer managed not only to convey the external features or merely structural elements of these music styles and genres, but also to recreate their peculiar imaginative-emotional content. Slow Prelude of lyrical and philosophical plan presents a contrast to the fast and fun Gig, which has a light and playful character. Saraband, the dramatic culmination of the cycle, depicts the images of human sufferings. Graceful and gallant Menuet is presented in a quite humorous nature, and in the final Rondo due to fast and active theme continuous and joyous movement of life is reproduced. In J. Kolodub's Partita one can feel a romantic attitude of modern people to the art of distant ages, – mostly with genuine delight, and sometimes even with humor. The article emphasizes the originality of the conception of the composition.

Key words: modern Ukrainian music, J. Kolodub's orchestral compositions, neoclassical tendencies, genre of Partita.

Неокласичні тенденції набули значного поширення в українському музичному мистецтві XX–XXI століть. Це проявилось у прагненні митців відтворити у своїх опусах стилістичні ознаки музики ранньокласичного і докласичного періодів. Як відомо, поняття "неокласицизм" вміщує у собі звернення композиторів не лише до творчості представників віденського класицизму, а й до епохи Відродження та бароко. Яскравим прикладом цього є "Партита" для камерного оркестру Ж. Колодуб, написана у 1986 році.

Проблеми функціонування жанрових моделей класицизму і бароко в українській музиці XX століття досліджували Ю. Бентя [1], О. Зав'ялова [2; 3], Л. Мельник [4; 5], Я. Олексів [6], О. Рудницький [7], І. Тукова [8] та інші. Однак питання відбиття неокласичних тенденцій у творчості Ж. Колодуб не досліджувались вітчизняними музикознавцями. Лише в роботі М. Черкашиної-Губаренко [9] подана стисла характеристика зазначеного оркестрового опусу композиторки. Мета статті – детально проаналізувати "Партиту" для камерного оркестру Ж. Колодуб, розкрити образно-емоційний зміст, музичну мову і структуру цього оркестрового опусу та виявити у ньому риси неокласицизму.

Як зазначає Л. Мельник, "звернення до мистецтва бароко, його переосмислення виявляється надзвичайно плідним, адже широкий вибір моделей і можливості їх трансформації дають великий простір для сучасного художника" [5, 91]. Крім того, на думку дослідниці, "„бароковість" багатьох шістдесятників видається зумовленою <…> потребою повернення високодуховних надбань нації, справжньою скарбницею яких була епоха бароко" [5, 91]. Очевидно, саме цими причинами пояснюється звернення Ж. Колодуб до старовинного жанру партити, який склався у середині XVII століття у творчості німецьких композиторів добахівської доби.

"Партита" Ж. Колодуб складається з п'яти частин: "Прелюдія", "Жига", "Сарабанда", "Менует" і "Рондо". Перша п'єса циклу відповідає традиційній структурі зазначеного жанру, адже в епоху бароко партита завжди починалась із прелюдії. Однак далі композиторка порушує загальноприйнятий порядок номерів ("алеманда – куранта – сарабанда – жига"), характерний для класичного типу старовинної танцювальної сюїти. У "Партиті" Ж. Колодуб другим номером є "Жига", якою завжди завершувався цикл. Далі, як і зазвичай, слідують "Сарабанда" і "Менует", а фінальною частиною композиторка обирає "Рондо", яке було однією з улюблених форм французьких клавесиністів XVII – XVIII століть та посідало значне місце у творчості віденських класиків.

У невеликій за обсягом вступній "Прелюдії" з авторською ремаркою *mesto* (сумно), викладеній у фактурі хорального складу, композиторка наче вводить слухачів в атмосферу лірико-філософських *Adagio*, характерних для творчості Й. Баха. При цьому композиторка використовує сучасні засоби гармонізації. Впродовж усієї тонально невизначеної частини на фоні витриманих в оркестрі дисонуючих акордів (переважно мінорного забарвлення) звучить повільна й задумлива мелодія. У ній передаються сумні роздуми людини, яка з болем і тугою розповідає про своє життя. В основі кожного мотиву лежать зменшені тризвуки або септакорди, звучання яких надає музиці відчуття трагічності й скорботності. За словами М. Черкашиної-Губаренко, у цій частині "співіснують зосереджена стриманість і лірична експресія" [9, 13].

Продовжуючись у партіях різних інструментів, мелодія кожного разу набуває нових емоційних, динамічних і тембрових відтінків. Спочатку вона тихо і ніжно (*mezzo piano*) виконується першими скрипками у супроводі співчуваючих інтонацій віолончелей та других скрипок, потім продовжується скорботним монологом альтів (*mezzo forte*), а далі знову переходить до скрипок. Після зупинки на гостро дисонуючому акорді, що складається зі зменшеної октави, збільшеної квінти, великої секунди і зменшеної квінти, в оркестровому *tutti* на посиленні звучності (від *mezzo forte* до *fortissimo*) почергово скандуються репетиційні мотиви (кожна на своєму ступені), досягаючи при цьому значної динамічної та емоційної напруги.

Після такої гучної кульмінації звучання набуває "примарно-таємничого забарвлення" [9, 13]. На тлі тремолюючого великого збільшеного терцквартакорду, що утворюється у різних партіях оркестру (у межах від малої октави до третьої), у контрабасів на поступовому посиленні звучності (від *piano* до *forte*) повільно просувається вгору похмурий та напружений мотив, у якому передаються глибокий біль і страждання. Його наче заспокоюють інтонації перших і других скрипок, подані у світлому верхньому регістрі. У заключному тихому епізоді (*pianissimo*) знову дається перший мотив, який починається у скрипок, а завершується у партії віолончелей. За словами М. Черкашиної-Губаренко, наприкінці частини "суб'єктивні поривання згасають, досягається гармонічна рівновага повільного руху хоральної фактури" [9, 13]. Мелодія зупиняється на довгому звучанні малого зменшеного терцквартакорду із затриманням сексти, яким наче ставиться запитання, що зависає у повітрі.

Наче спеціально для того, щоб розвіяти ці сумні та скорботні настрої, композиторка порушує традиційну послідовність номерів і дає у наступному номері веселу й запальну "Жигу", подану у темпі *Allegro* у тональності *C-dur*. Нагадаємо, що це швидкий старовинний танець англійського походження, який був поширений у Франції в XVII столітті. Спочатку його танцювали парами, але з часом поширився його сольний варіант, який виконувався у більш прискореному темпі, набуваючи іноді комічного характеру. Саме таким він представлений і в "Партиті" Ж. Колодуб. Як відзначає М. Черкашина-Губаренко, ця музика "приваблює прозорою ясністю ритмічного малюнку, винахідливою грою ладових відтінків стрімкої мелодії, дотепними витівками, раптовими стрибками, дражливим миготінням тембрових фарб. Різноманітність засобів артикуляції надає образу цієї темпераментної частини певної вишуканості" [9, 14].

"Жига" написана у формі рондо ($АВА_1В_1А_2$). Її основна тема (розділ А), яка має легкий та скерцозний характер, викладена у характерному для цього танцю тридольному розмірі 3/8 з використанням пунктирного ритму. Вона виконується у високому регістрі скрипок на фоні акордів або рухливих підголосків в інших партіях оркестру, в яких пульсує властива для жиг пружна ритмічна фігура, що складається з четвертної та восьмої. Колоритного звучання темі надає лідійський лад з четвертим підвищеним ступенем та рух паралельними мажорними тризвуками, а гумористичний характер підкреслюється прийомами *glissando* з висхідними стрибками на широкі інтервали, тріольними репетиціями шістнадцяток, форшлагами і висхідними хроматичними пасажами. Комічний ефект досягається також наприкінці розділів за допомогою використання цілої низки квартових і квінтових стрибків, які виконуються прийомом *pizzicato*, імітуючись у різних партіях оркестру та поступово "перебігаючи" з верхнього регістру до нижнього, що нагадує скочування з гірки або якісь кругоподібні акробатичні трюки.

Веселий та скерцозний характер основного розділу відтіняється більш повільним епізодом *Meno mosso* (В). Він починається з канонічного проведення у партіях скрипок та альтів наспівної та тужливої теми мінорного забарвлення, викладеної переважно рівномірними восьмими на фоні довгих звуків у віолончелей та контрабасів. Далі у партіях перших і других скрипок (на фоні витриманих або піцикатних звуків інших інструментів оркестру) дається послідовність паралельних мінорних квартсекстакордів, які поступово просуваються вгору восьмими на посиленні звучності (від *piano* до *forte*) та прискоренні темпу (*accelerando*). На кульмінації в оркестровому *tutti* впродовж чотирьох тактів скандується звук *соль* (домінанта у *C-dur*), поданий в унісон у характерній пульсації четвертної та восьмої, після чого знову дається початкова скерцозна тема. Далі перший та другий розділи повторюються з незначними змінами ($А_1В_1$). Після проведення епізоду $В_1$ в оркестровому *tutti* звучить низхідна послідовність веселих та грайливих квартових і квінтових стрибків, які використовувались у першому розділі. Завдяки цьому здійснюється перехід до коди ($А_2$), в якій у початковій тональності *C-dur* утверджується варіаційно змінена основна тема з повторенням тоніки в унісон, подана у діапазоні трьох октав. Так весело і життєрадісно завершується скерцозна "Жига".

У "Сарабанді", яка є драматичною кульмінацією циклу, відтворюються образи людських страждань. З цією метою невипадково обирається старовинний танець іспанського походження, який у XVI столітті виконувався під час похоронних процесій. Композиторка вдало відтворює основні ознаки зазначеного жанру: впродовж усієї частини зберігається повільний темп *moderato*, тридольний розмір, хоральна акордова фактура та характерний для сарабанди синкопований ритм з акцентом на

другій долі такту (четвертна – четвертна з крапкою – восьма; або четвертна – половинна). Завдяки такій монотонності та остинатності передається не тільки важка траурна хода і відчуття приреченості та трагедійності, а й водночас величний та урочистий характер сарабанди. Для створення цього образу композиторка використовує прийоми сучасної гармонізації. Значне місце в акордовій фактурі належить секундовим кластерам і квартовим співзвуччям, завдяки яким передається щемливий біль і психологічне напруження. Особливо виразними є епізоди, в яких остинатно повторюється у високому регістрі скрипки на *pizzicato* тихий мотив восьмих, побудований на низхідних інтонаціях малої терції та малої секунди, що асоціюється із крапанням сльозинок. Імітуючись у партіях інших інструментів, цей мотив поступово переходить з високого регістру до низького, набуваючи більш драматичного забарвлення. На початку частини контрапунктом до нього звучить мотив малої нони, який у творчості Ж. Колодуб досить часто пов'язується з наближенням трагічних подій або навіть з образом смерті.

Важливе значення у цій частині належить динаміці. На початку "Сарабанди" передається зосереджена стриманість, що виявляється у переважанні тихого звучання (*pianissimo*). У другому розділі поступове накопичення дисонансів супроводжується значним посиленням звучності (від *piano* до *forte*), завдяки чому відтворюється зростання емоційного напруження. Спочатку у низькому регістрі віолончелей виконується на *piano* мотив, побудований на повторенні одного звука. У кожному новому такті прийомом канону до нього послідовно приєднуються такі ж мотиви у двох партіях віолончелей та трьох партіях альтів, які виконуються на кварту вище. Далі додається одночасне звучання дисонуючих акордів, які повторюються у трьох партіях других скрипок і чотирьох партіях перших скрипок. У результаті такого нашарування утворюється гучний тринадцятизвучний квартово-секундовий акорд, який пульсує у характерному ритмі сарабанди. Таке гучне дисонуюче звучання (*forte*) зберігається впродовж тридцяти одного такту, завдяки чому підкреслюються драматизм і трагічність ситуації. На фоні цього остинатного мотиву із середнього регістру других скрипок поступово секвенційно піднімається вгору "тема сліз", досягаючи високого регістру перших скрипок, у виконанні яких вона гучно повторюється ще дев'ять разів.

На кульмінації в оркестровому *tutti* впродовж одинадцяти тактів скандується мотив, у якому передаються почуття величезного болю, відчаю та протесту. В одних групах партій альтів і віолончелей повторюються квартово-секундові акорди, в інших – чергуються інтонації великої терції та малої секунди, а на цьому фоні у партіях перших і других скрипок гучно скандується один і той самий звук, викладений в октавний унісон. Це звучання асоціюється з набатом дзвонів, які гучно б'ють на сполох. Після такого вибуху емоцій у партіях скрипок несподівано звучить на *subito pianissimo* просвітлений тризвук *D-dur* із затриманням секунди, поданий на тлі тонічного унісону в інших партіях оркестру. Далі утворюється новий акорд із додаванням секундових кластерів, який упродовж восьми тактів чергується з попереднім (на *diminuendo*). В останніх тактах утворюється тихе (*pianissimo*) і прозоре звучання тризвуку з нерозв'язаним затриманням секунди. Після гучної драматичної кульмінації таке світле завершення цієї скорботної частини сприймається як катарсис.

Останні дві частини написані у гумористичному плані. У "Менуеті" композиторка влучно передає характерні особливості класичного стилю та основні ознаки цього старовинного французького танцю, який із середини XVII століття набув популярності у всіх країнах Європи і вважався улюбленим танцем королів. Гомофонно-гармонічна фактура цієї частини, викладеної в темпі *Andantino* у тональності *C-dur*, прозора та ясна. У *першому розділі* скрипки виконують вишукану і граціозну мелодію, викладену двоголосно у дециму, контрабаси і віолончелі по черзі відбивають тридольний ритм рівномірними четвертними, а альти старанно виводять восьмими супровід у вигляді "альбертієвих басів". Відповідно до стилю класицизму мелодія оздоблена типовими мелізмами (у вигляді групето шістнадцятих) та різноманітними дрібними лігами, а наприкінці розділів використовуються характерні *ritenuto*. Однак із перших тактів відчувається, що композиторка споглядає на цей галантний танець минулих епох з легкою іронією.

Комічність ситуації досягається вже у двотактовому вступі: всупереч підкресленню першої долі, що є характерною ознакою менуету, у партії віолончелей акцентується друга доля завдяки секундовому форшлагу, у результаті чого ритм стає синкопованим. Саме на фоні такого незвичного супроводу починає свій рух основна тема менуету. Дещо з іронією зображаючи нарочиту манірність цього старовинного танцю, композиторка у подальшому розвитку весь час порушує його спокійний плин несподіваними комічними ефектами. Вже у перших тактах у граційній мелодії, яку виконують скрипки, несподівано використовується прийом подвійного *glissando*. При цьому два голоси розходяться у протилежних напрямках, зупиняючись на різкому звучанні зменшеної квінтдецими. Далі другі скрипки несподівано наче "з'їжджають" з основної тональності, утворюючи дисонуючі співзвуччя на альтерованих і натуральних ступенях (секундові кластери, рух паралельними зменшеними квінтдецимами тощо).

У *другому розділі* гра музикантів начебто налагоджується. Кантиленну і плавну мелодію, прикрашену квінтолями шістнадцятих у вигляді групето, виконують тепер альти. Красиві підголоски до неї створюють скрипки, віолончелі старанно виводять лінію альбертієвих басів, а контрабаси діловито підкреслюють першу і третю долі кожного такту. Однак у той час, як мелодична фраза у партії скрипок натхненно підноситься вгору, зупиняючись на *до* третьої октави, звучання інших партій раптово припиняється. Замість цього контрабаси несподівано гучно виголошують у низькому регістрі довгий звук *ре-бемоль* великої октави, у результаті чого утворюється інтервал великої септими на відстані чотирьох октав, що виглядає дуже комічно. Такий дисонанс, поданий у контрастному протиставленні крайніх регістрів, дисгармонізує подальший розвиток музики, наче "заряджаючи її вірусом". Під впливом цих змін мелодія, яка після паузи переходить до партій перших і других скрипок, супроводжується тепер паралельним рухом кварт, виконаних прийомом флажолетів, що надає їй дещо свистячого тембру.

Після цього танець знову продовжується, наче нічого й не було. Однак у *репризі* після подвійного *glissando* в окремих партіях виникають несподівані паузи, у результаті чого звучать або самі альбертієві баси, або мелодія опиняється без супроводу, що викликає посмішку. Далі тему старанно виконують віолончелі. Однак їхня гра завершується прийомом подвійного висхідного *glissando* на чистих квінтах у віолончелей та альтів. Причому звуки у цих партіях відстоять на малу терцію, у результаті чого утворюється рух паралельними малими мінорними септакордами. Наступна фраза, яку натхненно грають скрипки, супроводжується повторенням басового голосу четвертними у контрабасів і восьмими у віолончелей, а у партіях альтів даються довгі тризвуки або їх обернення з додаванням секунд. У контексті класичного стилю таке звучання сприймається як поява персонажів з іншої епохи. Від останнього проведення теми залишається тільки перша фраза, яка переривається черговим *glissando*, а також каданс із вишуканим групето, поданий без супроводу. При цьому на тоніці *C-dur*, витриманої у партіях скрипок, віолончелей та контрабасів, альти діловито продовжують супровід восьмими у вигляді "альбертієвих басів". Однак і тут не обійшлося без конфузу. Спочатку рухаючись звуками натурального *C-dur*, альти і віолончелі натхненно виконують чужий для цієї тональності звук *ре-бемоль*, а далі, наче схаменувшись, благополучно завершують танець розкладеним тонічним тризвуком. Отже, створюючи цю комічну жанрову сценку, композиторка виявляє неабияку винахідливість і дотепність, а слухачам залишається пофантазувати: чи то за виконання цієї старовинної музики взялися непрофесійні музиканти; чи то учням-танцюристам ніяк не вдаються його численні, занадто складні фігури та реверанси; чи то "здається, що з відстані століть ми з легкою посмішкою спостерігаємо, як тупцюють на місці, повільно пересуваються у незручному одязі і роблять кумедні вихиляси наші прадідусі й прабабусі" [9, 14].

В останній частині "Рондо" традиції класицизму поєднуються з особливостями сучасної музичної мови. Такий вибір стилю та жанру не є випадковим. Адже у творах віденських класиків ця форма мала значне місце і досить часто використовувалась саме у фіналах циклів. "Рондо" Ж. Колодуб, написане у темпі *Allegro molto* у тональності *G-dur*, починається з активної теми токатного плану у виконанні оркестрового *tutti*, завдяки якій передається безперервний та радісний рух життя. Особливість обраного жанру відтворюється як у загальній структурі частини, написаної у формі рондо ($ABA_1BA_2CA_3$), так і в побудові самої теми-рефрену. Як відомо, слово "рондо" (*"rondeau"*) з французької мови перекладається як "коло" або "рух по колу". У "Рондо" Ж. Колодуб основна мелодія, подана у партії скрипки, дійсно наче кружляє по колу у тридольному ритмі 3/4, весь час то збігаючи вниз, то злітаючи вгору тризвуками, гамоподібними пасажами або розкладеними квартакордами. При цьому мелодичні голоси віолончелей та альтів рухаються у зворотному напрямку, утворюючи короткочасні дисонанси та підкреслюючи напористість звучання. У цій темі використовується характерний для сучасної музики прийом лінійної полідіатоніки. Починаючись із розкладеного тонічного тризвуку *G-dur*, вона у подальшому розвитку будується на послідовності чистих кварт, які зміщуються, потрапляючи у тональності далекого ступеня спорідненості (*As-dur*, *Des-dur*, *B-dur*).

Стрімкий біг теми-рефрену, викладеної четвертними, весь час переривається тонально невизначеними і дещо загадковими епізодами. За словами М. Черкашиної-Губаренко, "на шляху звукового потоку ніби виникають раптові перешкоди, рух то зупиняється, то розвивається окремими струменями" [9, 14]. Перший такий епізод (В), в якому відтворюється швидкий рух восьмими, складається з гамоподібних мотивів, побудованих на звукоряді М. Римського-Корсакова (тон-півтон). Переходячи з однієї партії в іншу і рухаючись то вниз, то вгору на посиленні звучання, вони нагадують віяння легкого вітерця, дзюрчання маленьких струмочків або "веселу гру крапель і сонячних промінчиків" [9, 14]. Далі на фоні остинатного супроводу віолончелей та контрабасів, які відбивають піцикатними четвертними чіткий тридольний ритм, у скрипок та альтів звучить на *subito piano* ніжний та схвильований мотив. Він складається з двох довгих співзвуч (мінорного квартсекстакорду і квартакорду), викладених половинними з крапками, верхній голос яких рухається

вгору, а два нижніх – униз. Секвенційно "сповзаючи" вниз хроматизмами, цей мотив нагадує "м'яке коливання хвиль" [9, 14]. Після цього знову радісно і гучно звучить в оркестрі основна тема, викладена у тональності *F-dur* (A_1). Як відомо, у класичному рондо всі проведення рефрену зазвичай виконуються в основній тональності. Порушуючи ці традиції, композиторка у своєму "Рондо" подає основну тему чотири рази у різних тональностях (*G-dur*, *F-dur*, *f-moll*, *C-dur)*, тим самим підкреслюючи сучасність цієї музики. У другому, трохи зміненому епізоді (B_1), після гамоподібних пасажів восьмих звучать на *pianissimo* низхідні мотиви тремолюючих четвертних, що асоціюється з якимись таємничими шелестіннями. Вони побудовані на звукоряді тон-півтон та викладені у партіях перших і других скрипок прийомом канону. При цьому між двома голосами утворюється рух паралельними малими септимами або тритонами, які надають цьому епізоду загадковості.

У третьому проведенні основна тема несподівано позбавляється свого життєрадісного характеру. Хоча весь оркестр виконує її *piano*, але завдяки мінорному забарвленню (*f-moll*) та штриху *spiccato* з чіткою артикуляцією кожного звуку, вона звучить уже більш суворо, набуваючи навіть драматичного відтінку. Наступний новий епізод (С) починається з акцентованих звуків *pizzicato* (у перших скрипок), які витримуються в інших партіях оркестру, утворюючи дисонуюче співзвуччя, що складається з двох квартакордів (із тритонами) та зменшеного септакорду. Впродовж шести тактів цей різкий акорд повторюється четвертними у партіях других скрипок та альтів, що грають прийомом *col legno* (древком по струнах) на *fortissimo*, підтримуючись довгими звуками перших скрипок і віолончелей. Виконуючи роль драматичної кульмінації, цей епізод асоціюється з бурхливим потоком, який зненацька обрушується на людину, наче грім із ясного неба. Несподівану бурю ніби заспокоюють тихі мотиви, які нагадують "м'яке коливання хвиль" [9, 14].

У *коді* (A_3) востаннє звучить основна тема-рефрен, яка у початковій тональності *C-dur* знову набуває веселого та оптимістичного характеру. Хоча цей настрій на мить затьмарюється повторенням грізного дисонуючого акорду, який звучав на кульмінації, але наприкінці частини дається короткий стверджувальний мотив, який нагадує початок основної теми. Однак і тут не обійшлося без жартів. Скрипки та віолончелі виконують у різних напрямках розкладений тонічний тризвук, альти замість цього грають висхідний тонічний септакорд, а в партії контрабасів повторюється тоніка з переходом на сьомий ступінь, внаслідок чого до останнього тонічного унісону несподівано додається задерикувата мала секунда. Так життєрадісно і жартівливо завершується твір.

Отже, у "Партиті" для камерного оркестру Ж. Колодуб поряд із класичними традиціями відтворюються особливості стилю барокової доби. Сучасними засобами виразності композиторці вдалося не лише передати зовнішні риси або чисто конструктивні елементи музики цих стилів і жанрів, а й відтворити характерний для них образно-емоційний зміст. У "Партиті" Ж. Колодуб відчувається романтичний погляд людини XX століття на мистецтво минулих часів – іноді з непідробним захопленням, а іноді навіть із гумором. Як справедливо зазначає М. Черкашина-Губаренко, у цьому творі "неокласична основа задуму сполучається з романтичним образним світом" [9, 13]. Неокласичні тенденції відбились також у багатьох інших творах Ж. Колодуб, які будуть проаналізовані у наступних дослідженнях.

Література

1. Бентя Ю. Concerto Grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру / Юлія Бентя // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32. Книга 4. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 127–142.

2. Зав'ялова О. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України / О. Зав'ялова // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. – Вип. 7. – К., 2007. – С. 25–31.

3. Зав'ялова О. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 "Маленьких партит" Ю. Іщенка) /Зав'ялова О. // Історія української наукової думки: Компл. дослідж. духовної культури слов'ян : зб. наук. праць / упоряд. Н. Костюк. – Вип. 3. – К., 2006. – С. 112–121.

4. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Мельник Лідія Олександрівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 19 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://disser.com.ua/contents/19303.html.

5. Мельник Л. "Сад божественних пісней" Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського / Л. Мельник // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere memento (пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / ред.-упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2003. – С. 88–96.

6. Олексів Я. Відображення необарокової стильової тенденції в баянних партитах українських композиторів /Олексів Я. // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 2. – С. 65–70.

7. Рудницький О. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Колесси – розвиток традиції та нове переосмислення / Рудницький О. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 4. – С. 228–230.

8. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст.: дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Тукова Ірина Геннадіївна; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2003 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://disser.com.ua/content/43007.html.

9. Черкашина М. Творчі дебюти Жанни Колодуб / Марина Черкашина-Губаренко : монографія. – К., 1999. – 24 с.

Reference

1. Bentya Yu. (2003). Concerto Grosso by Vitali Hubarenko as an example of modern interpretation of Baroque genre. Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine P. Tchaikovsky. 32 (4), 127–142 [in Ukrainian].

2. Zavyalova O. (2007). Neostylistic features of ensemble genres of chamber and instrumental art of Ukraine. Ukrainian art history: materials, research, review. 7, 25–31 [in Ukrainian].

3. Zavyalova O. (2006). Theatricality in the Neobaroque genres of Ukrainian chamber and instrumental music (Illustrated through the Example 8 Little Partitas by Yu. Ishchenko). Ukrainian history of thought: a comprehensive study of the spiritual culture of the Slavs. 3,112–121 [in Ukrainian].

4. Melnik L. (2004). Neobaroque tendencies in music of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nat. Mus. Acad. Ukraine P. Tchaikovsky. Retrieved from http://disser.com.ua/contents/19303.html [in Ukrainian].

5. Melnik L. (2003). Garden of Divine Songs by Ivan Karabyts in the context of European and Ukrainian Neobaroque. Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine P. I. Tchaikovsky. 31, 88–96 [in Ukrainian].

6. Oleksiv Ya. (2012). Showing of Neoaroque style tendencies in Partytas for accordion by Ukrainian composers. Scientific notes Ternopil Pedagogical University V. Hnatyuk: Arts. 2, 65–70 [in Ukrainian].

7. Rudnicki O. (2011). Neoclassical tendencies in the work of Nicholas Kolessa – the development of a tradition and new rethink. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. 4, 228–230 [in Ukrainian].

8. Tukova I. (2003). Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian music in the second half of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nat. Mus. Acad. Ukraine P. Tchaikovsky Retrieved from http://disser.com.ua/content/43007.html [in Ukrainian].

9. Cherkashina M. (1999). Creative debuts of Jeanne Kolodub. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.02.2016 р.

УДК 78.022+78.03

Марченко Валерій Віталійович,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
melodia@ukr.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Мета роботи. На основі аналізу творчості вітчизняних акордеоністів і колективів за участю акордеона виявити й узагальнити тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного аналізу, біографічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу проаналізувати творчі засади провідних українських акордеоністів і колективів, з'ясувати їх внесок у розвиток акордеонного виконавства, висвітлити тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленні вивчення теоретичних і практичних надбань представників української акордеонної школи, аналізі їх практичного творчо-інтелектуального досвіду та визначенні ролі вітчизняних митців і колективів у розвитку акордеонного виконавства. **Висновки.** Провідними тенденціями розвитку акордеонного виконавського мистецтва України є наявність професійно-академічного і естрадно-джазового напрямів; активне входження акордеона в камерно-інструментальну сферу музикування; інтенсивна концертно-гастрольна діяльність українських акордеоністів і колективів, спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі; мистецька комунікація українських виконавців із зарубіжними, що сприяє обміну досвідом і утвердженню акордеонного мистецтва України в європейському культурному просторі; жанрово-стильова різноманітність репертуару.

Ключові слова: акордеон, акордеонне виконавське мистецтво України, виконавці, колективи, репертуар.

© Марченко В.В., 2016

***Марченко Валерий Витальевич**, доцент кафедры естрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Тенденции развития аккордеонного исполнительского искусства Украины

Цель работы. На основе анализа творчества отечественных аккордеонистов и коллективов с участием аккордеона выявить и обобщить тенденции развития аккордеонного исполнительского искусства Украины. **Методология** исследования заключается в использовании системного анализа, биографического метода. Отмеченный методологический подход позволяет проанализировать творческие основы ведущих украинских аккордеонистов и коллективов, определить их вклад в развитие аккордеонного исполнительства и на этой основе выявить тенденции развития аккордеонного исполнительского искусства Украины. **Научная новизна** работы заключается в углублении изучения теоретических и практических достижений представителей украинской аккордеонной школы, анализе их практического творческо-интеллектуального опыта и определении роли отечественных музыкантов и коллективов в развитии аккордеонного исполнительства. **Выводы.** Ведущими тенденциями развития аккордеонного исполнительского искусства Украины являются: наличие профессионально-академического и эстрадно-джазового направлений; активное вхождение аккордеона в камерно-инструментальную область музицирования; интенсивная концертно-гастрольная деятельность украинских аккордеонистов и коллективов, направленная на популяризацию аккордеонного искусства в Украине и в мире; художественная коммуникация украинских исполнителей с зарубежными, способствующая обмену опытом и утверждению аккордеонного искусства Украины в европейском культурном пространстве; жанрово-стилевое разнообразие репертуара.

Ключевые слова: аккордеон, аккордеонное исполнительское искусство Украины, исполнители, коллективы, репертуар.

***Marchenko Valeryi,** Associate Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Trends of the development of accordion performing art of Ukraine

The purpose of the work is to identify and to summarize trends in the development of the accordion performing art in Ukraine through the analysis of the work of national accordionists and bands. **The research methodology** is the use of system analysis and biographical method. Mentioned above methodological approach allows to research the creative work of leading Ukrainian accordionists and bands, to determine their contribution to the development of accordion music performance, and on this basis to identify trends in the development of the accordion performing art of Ukraine. **Scientific novelty** of the work is a detailed study of theoretical and practical achievements of the Ukrainian accordion school, analysis of their practical, creative and intellectual expertise, and definition of the role of local musicians and bands in the development of accordion performance. **Conclusions**. The leading trends of the development of the accordion performing art in Ukraine are the following: presence of professional-academic and pop-jazz directions; the active entry of accordion into chamber and instrumental area of music-making; intensive concert and touring activities of the Ukrainian accordionists and groups, aimed at popularization of accordion art in Ukraine and in the world; artistic communication of Ukrainian performing musicians with their foreign colleagues; promoting the experience exchange and strong presence of accordion art of Ukraine in European cultural space and genre and stylistic diversity of the repertoire.

Keywords: accordion, accordion art of Ukraine, repertoire and pop music performers.

Сучасний етап розвитку української музичної культури позначений активною інтеграцією цього явища у європейський і світовий простір. Цьому сприяють різні чинники, зокрема творчість українських акордеоністів і мистецьких колективів за участю акордеона. Українські виконавці і колективи здобувають перемоги на найпрестижніших міжнародних конкурсах, здійснюють інтенсивну концертно-гастрольну діяльність, популяризують акордеонне мистецтво України у світі. Зважаючи на вагомі здобутки українських виконавців і колективів, важливим завданням є дослідження їх творчої діяльності.

Творчість відомих вітчизняних акордеоністів і колективів уже перебувала в полі зору українських і російських вчених. Так, М. Черепанин і М. Булда у монографії, відтворюючи процес становлення і розвитку естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України, коротко характеризують творчість окремих вітчизняних митців з погляду специфіки їх виконавської стилістики, репертуару [13]. Біографічні довідки і творчий доробок українських акордеоністів представлено у довідково-енциклопедичній літературі (А. Басурманов, А. Душний та Б. Пиц, М. Мірек, А. Семешко) [1; 3; 6; 9]. Відомості про життя і творчість Я. Табачника знаходимо у праці В. Коротича і роботах самого виконавця [5; 11; 12]. Тут розкрито шлях професійного зростання музиканта і підкреслено вагому роль Я. Табачника у популяризації та розвитку акордеонного мистецтва в Україні і в світі. Деякі аспекти виконавської й педагогічної діяльності Є. Черказової коротко розкрито у статті Р. Юсипея [14]. Водночас, попри вагому наукову та практичну значимість праць українських і російських дослідників, питання щодо виконавського мистецтва українських акордеоністів і колективів та їх внеску до скарбниці української та європейської музичної культур і на сьогодні залишаються малодослідженими. Тому мета даної статті – на основі аналізу творчості вітчизняних акордеоністів і колективів за участю акордеона виявити й узагальнити тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України.

Сьогодні акордеонне мистецтво України розвивається у професійно-академічному та естрадно-джазовому напрямах, представниками яких є багато талановитих виконавців і колективів.

Найяскравішою репрезентанткою професійно-академічного напряму акордеонного мистецтва України є народна артистка України Євгенія Черказова. Їй притаманний вишуканий академічний стиль гри. Професійна майстерність Є. Черказової характеризується глибоким проникненням у зміст і стиль твору, блискучою віртуозною технікою, яскравою емоційністю і артистизмом виконання. Високий рівень виконавської майстерності та віртуозне володіння інструментом дозволяють мисткині виконувати найскладніші твори різних жанрів, епох і стилів – від бароко до авангарду. Важливо відзначити вагому роль Є. Черказової у формуванні та розвитку акордеонного репертуару академічного напряму. Ця виконавиця першою на акордеоні почала виконувати твори А. Білошицького, В. Зубицького, А. Кусякова, В. Семенова, зробила транскрипції творів композиторів-романтиків, ввела до свого репертуару зразки клавірної музики.

Сьогодні Є. Черказова як концертна виконавиця займає одне з найпомітніших місць не лише в українському, а й у європейському акордеонному мистецтві. Її концерти та майстер-класи відбуваються в Україні, Італії, Греції, Франції, Латвії, Німеччині. Мисткиня творчо співпрацює з відомими українськими та зарубіжними виконавцями і мистецькими колективами – І. Баттістоном, Г. Нужею, К. Полянською, С. Шабалтіною, Національним симфонічним оркестром України, оркестром народних інструментів Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського та ін. Мистецтво Є. Черказової досить об'ємно представлене в грамзапису – випущено п'ять компакт-дисків, здійснено більше 30 записів до Фонду Національної радіокомпанії України.

Отже, слід відзначити важливу роль творчості Є. Черказової у популяризації професійно-академічного напряму акордеонного мистецтва в Україні та за її межами.

Водночас варто зауважити, що на сучасному етапі розвитку музичної культури значна частина аудиторії академічних і народних жанрів уже переорієнтувалася на сучасні зразки розважальних жанрів популярної музики. Це сприяє підвищенню рейтингу естрадної музики. Тому значного розвитку у вказаний період в Україні і в світі набуває саме естрадно-джазовий напрям акордеонного мистецтва, який належить до масової культури. Цей напрям характеризується специфічним репертуаром, стилем, виконавською манерою гри і орієнтований на створення яскравого зовнішнього ефекту.

Серед українських акордеоністів найяскравішим представником естрадно-джазового напряму акордеонного мистецтва є народний артист України Ян Табачник. Багаторічний досвід організатора і соліста естрадних колективів допоміг митцю виробити власний почерк і здобути досконалу віртуозну техніку. Музикант майстерно володіє цілим арсеналом технічних прийомів і засобів, що слугують розкриттю характерного колориту музики. Виконавська манера Я. Табачника характеризується яскравою емоційністю, експресією, віртуозністю. Музикант опанував мистецтво вільної імпровізації, що є свідченням його високої виконавської майстерності.

За період творчої діяльності Я. Табачник створив багато різноманітних музичних програм. Здійснив записи грамплатівок, аудіо та відеозаписи, випустив 11 компакт-дисків, що склали "Золоту колекцію". У творах, що увійшли до концертних програм Я. Табачника, відтворено характерні ознаки джазового музикування.

Яскравою демонстрацією таланту й майстерності Я. Табачника є його спільні виступи з відомими музикантами світу – А. Агашкіним, Ю. Башметом, І. Бушманом, Р. Гальяно, В. Ковтуном, О. Козловим, В. Крайнєвим, К. Махогані, М. Уотерсом та іншими.

Географія концертно-гастрольної діяльності Я. Табачника надзвичайно широка, концерти митця з великим успіхом відбуваються у різних країнах світу – Німеччині, Австрії, Великобританії, США, Ізраїлі, Росії та ін. Виконавська діяльність музиканта репрезентує акордеонне мистецтво України на міжнародному рівні, сприяє його подальшому розвитку та визнанню у світі.

Як авторитетний музикант і педагог, Я. Табачник входить до складу журі престижних міжнародних конкурсів ("Кубок світу", Австрія, м. Зальцбург, 2015; "AccoHoliday", 2006 – 2013, Україна, м. Київ), проводить майстер-класи (Україна, Ізраїль), бере участь у фестивалях в Україні та за кордоном. Я. Табачник – почесний професор академії ім. Кароля Ліпінського (Польща, м. Вроцлав), Тель-Авівської консерваторії (Ізраїль), Київського національного університету культури і мистецтв. Із 2014 р. Я. Табачник представляє Україну в Міжнародній конфедерації акордеоністів (CIA). Музикант є засновником Вищої ліги майстрів світового акордеона, до якої входять відомі музиканти і педагоги різних країн світу.

Отже, слід підкреслити визначну роль творчої діяльності Я. Табачника для розвитку і популяризації акордеонного мистецтва в Україні і в світі.

Важливою тенденцією в акордеонному мистецтві в останні десятиліття стало активне входження інструмента в камерно-інструментальну сферу музикування. З'явилася низка темброво-однорідних і темброво-неоднорідних камерних ансамблів за участю акордеона. Враховуючи вищезазначене, варто розкрити особливості творчої діяльності найяскравіших мистецьких колективів, до складу яких входить акордеон.

Оригінальністю та своєрідністю виконавського стилю відзначається камерно-інструментальний квартет "Джерело" Національної філармонії України. До складу колективу входять народні артисти України Є. Черказова (акордеон), В. Відмідський (домра), заслужені артисти України В. Левицький (домра), О. Олексієнко (кобза-бас). Керівником ансамблю "Джерело" є Є. Черказова. У творчому доробку цього колективу – перекладення класичної музики, обробки народного мелосу, акомпанементи солістам, сучасна оригінальна музика. Квартет "Джерело" здійснює активну концертну діяльність в Україні та за її межами, його виступи відбуваються в Німеччині, Франції, Грузії, Росії та інших країнах. Свідченням високої виконавської майстерності квартету "Джерело" є його перемоги на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях. Так, у 1997 р. ансамбль став дипломантом Міжнародного конкурсу "Фогтландські Дні музики" (Німеччина, м. Клінгенталь) в категорії камерних ансамблів. У 2000 р. квартет "Джерело" був учасником Міжнародного фестивалю, що відбувався у м. Салоніки (Греція). Визнання художніх досягнень квартету "Джерело" в Україні та за її межами переконливо доводить високий рівень і художню досконалість виконавського мистецтва колективу.

Витонченою естрадно-джазовою манерою гри відзначається дует акордеоністів "Концертіно" – колектив, що успішно функціонує в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника. До складу ансамблю входять заслужений артист України Мирон Черепанин і лауреат міжнародних конкурсів Марина Булда. Дует "Концертіно" володіє широким за обсягом репертуаром і високим рівнем майстерності. До концертних програм колективу входять твори різних стилів і жанрів, зокрема: популярна класична музика, обробки народних мелодій, естрадні танцювальні композиції, джазові п'єси, транскрипції й перекладення творів А. П'яцолли. Виступи дуету "Концертіно" відбуваються в Україні, Росії, Угорщині, Польщі, Литві. Концерти ансамблю супроводжуються успіхом у слухацької аудиторії і схвальними відгуками критики.

Поруч із сольними виступами колективу варто відзначити також творчу співпрацю дуету "Концертіно" з відомими українськими та зарубіжними музикантами (Р. Гальяно, В. Ковтуном, Я. Табачником та ін.) і колективами (оркестр акордеоністів "Consona", м. Вільнюс, Литва; квінтет акордеоністів "Fantini Akkord Kvintet", м. Кошаліна, Польща; дует баяністів "Париж – Москва" у складі Домінік Еморін і Романа Жбанова, м. Сен-Сов д'Оверн, Франція) [7].

Отже, творча діяльність дуету "Концертіно" сприяє зміцненню позицій акордеонного мистецтва України у європейському культурному просторі.

Великі можливості акордеона як камерного інструмента розкриваються у його поєднанні з віолончеллю. Це знайшло відображення у творчості ансамблю "Asteria bis", до складу якого входять Є. Черказова і Г. Нужа. Варто зазначити, що це абсолютно новий камерно-інструментальний склад в українській музиці. Музиканти ансамблю першими в Україні почали популяризувати нетипове поєднання акордеона з класичними інструментами, зокрема, з віолончеллю. Є. Черказова і Г. Нужа постійно здійснюють пошук нових звукових можливостей акордеона і віолончелі, намагаючись розширити палітру виражальних засобів, що, безперечно, змінює традиційні уявлення про функції і звучання даних інструментів. Дует представляє надзвичайну тембральну єдність, тут відбувається поєднання дещо "холодного" тембру акордеона із "живим" звуком віолончелі.

Музикантам ансамблю "Asteria bis" притаманні висока культура і бездоганний музичний смак, що знайшло відображення в інтерпретації музичних творів різних стилів, жанрів і епох. У репертуарних вподобаннях ансамблю представлено твори бароко, романтичні мініатюри, неофольклористичні композиції, сучасне танго. Слід наголосити, що Г. Нужа й Є. Черказова власноруч роблять перекладення і транскрипції композицій, тому що для такого складу не існує репертуару. Мистецтво ансамблю "Asteria bis" представлено у компакт-диску, до якого увійшли твори Й. -С. Баха, Е. Блоха, Ф. Крейслера, А. П'яцолли, І. Стравінського, М. де Фалья, С. Цінцадзе.

Високу виконавську майстерність ансамблю "Asteria bis" засвідчує перемога на Міжнародному конкурсі-фестивалі "Music World" (2002, Італія, м. Фівізано, І премія). Творчість даного колективу здобула високу оцінку музичної громадськості і викликала зацікавленість столичної преси [2; 4]. Успішна творча діяльність ансамблю "Asteria bis" переконливо доводить, що акордеон – це професійний академічний інструмент із великими художньо-виражальними можливостями, які ще до кінця не розкриті.

Аналіз творчих засад провідних українських акордеоністів і колективів дозволяє виділити декілька важливих тенденцій, зокрема, популяризацію акордеонного мистецтва і тяжіння до музично-просвітницької діяльності, що сприяють задоволенню естетичних потреб та інтересів широкої слухацької аудиторії. Активна популяризація акордеонного мистецтва передбачає оволодіння значним обсягом репертуару різних жанрів, стилів і епох. Підсумкове узагальнення репертуарної політики українських акордеоністів і колективів за участю акордеона дозволяє стверджувати, що вони виконують твори бароко, класицизму, романтизму, обробки народного мелосу, композиції модерну й авангарду, естрадно-джазові твори.

На творчість сучасних українських акордеоністів і колективів мають значний вплив загально-стилістичні та естетичні тенденції зарубіжного акордеонного мистецтва. Між українськими і зарубіжними виконавцями та колективами відбувається активний процес мистецької комунікації, що сприяє обміну досвідом, розширенню жанрово-стилістичних меж, збагаченню репертуару і знаходженню нових шляхів розвитку вітчизняного акордеонного мистецтва.

Відтак, варто визначити тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України: наявність професійно-академічного і естрадно-джазового напрямів; активне входження акордеона в камерно-інструментальну сферу музикування; інтенсивна концертно-гастрольна діяльність українських акордеоністів і колективів, спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі; мистецька комунікація українських виконавців із зарубіжними, що сприяє обміну досвідом і утвердженню акордеонного мистецтва України в європейському культурному просторі; жанрово-стильова різноманітність репертуару.

Стаття не вичерпує всього кола питань, пов'язаних із даною проблематикою. Виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати основою для подальшого всебічного вивчення специфіки української акордеонної школи, оригінальної музики для акордеона, виконавської творчості.

Література

1. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство / А Басурманов / Общ. ред. Н. Я. Чайкина. – М.: Кифара, 2003. – 540 с.
2. Десятерик Д. Дует "Астерия": революция на двоих / Д. Десятерик // День. – № 107. – 2003. – 24 июня.
3. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.
4. Іваницька Я. Homo ludens … у дуеті / Я. Іваницька // Дзеркало тижня. Україна. – № 23. – 2003. – 20 червня.
5. Коротыч В. Доигрался: Страницы жизни Яна Табачника / В. Коротыч. – К.: Мистецтво, 2005. – 208 с.
6. Мирек А. Гармоника: прошлое и настоящее / А. Мирек. – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
7. Офіційний сайт дуету "Концертіно" / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://duetconcertino.at.ua/
8. Офіційний сайт Яна Табачника / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://yan-tabachnik.com.ua/
9. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть: довідник / А. Семешко. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. – 244 с.
10. Сподаренко В. Дует акордеоністів "Концертіно": наук.-інф. вид. / В. Сподаренко. – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2010. – 24 с.
11. Табачник Я. Неуслышанные молитвы / Литературная запись М. Маслия / Я. Табачник. – Черновцы: Букрек, 2011. – 396 с.
12. Табачник Я. Без аплодисментів / Я. Табачник. – Черновцы: Букрек, 2015. – 256 с.
13. Черепанин М. Естрадний олімп акордеона: монографія / М. Черепанин, М. Булда. – Івано-Франківськ: Видавництво "Лілея-НВ", 2008. – 256 с.
14. Юсипей Р. Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової / Р. Юсипей // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. Українська академічна школа. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 318–320.

Reference

1. Basurmanov, A. (2003). Accordions art. N.Ya. Chaykin (Ed.). Moskva: Kifara [in Russian].
2. Desyaterik, D. (2003). Duet "Asteriya": revolution on two. Den, 107. [in Ukrainian].
3. Dushniy, A., Pits, B. (2010). Lviv school of accordions art. Drogobich: Posvit [in Ukrainian].
4. Ivanitska, Ya. (2003). Homo ludens … in a duet. Dzerkalo tizhnya. Ukrayina, 23. [in Ukrainian].
5. Korotyich, V. (2005). Finished badly: Pages of life of Jan Tabachnik. Kyiv: Mistetstvo [in Ukrainian].
6. Mirek, A. (1994). Accordion: the past and present. Moskva: Interpraks [in Russian].
7. Ofitsiyniy sayt duetu "Kontsertino". Retrieved from: http://duetconcertino.at.ua/ [in Ukrainian].
8. Ofitsiyniy sayt Yana Tabachnika. Retrieved from: http://yan-tabachnik.com.ua/ [in Ukrainian].
9. Semeshko, A. (2009). Accordions art of Ukraine on the fracture of XX – XXI of centuries. Ternopil: Navchalna kniga – Bogdan [in Ukrainian].
10. Spodarenko, V. (2010). Duet of accordionists of "Koncertino". Ivano-Frankivsk: Misto-NV [in Ukrainian].
11. Tabachnik, Ya. (2011). Unheard prayers. M. Masliy. Chernovtsyi: Bukrek [in Ukrainian].
12. Tabachnik, Ya. (2015). Without applauses. Chernovtsyi: Bukrek [in Ukrainian].
13. Cherepanin, M., & Bulda M. (2008). Vaudeville top of accordion. Ivano-Frankivsk: Vidavnitstvo "Lileya-NV" [in Ukrainian].
14. Yusipey, R. (2005). Free flight. A few strokes are to the portrait of a performer is on an accordion Yevheniya Cherkazova. Davidov, M, History of carrying out is on folk instruments. Ukrainian academic school. K.: NMAU im. P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.02.2016 р.

УДК 78.087 (477)

Чупашко Іван Петрович,
доцент, завідувач кафедри
оркестрового диригування Львівської
національної музичної академії
ім. М. В. Лисенка,
Заслужений діяч мистецтв України
smolyak.te@gmail.com

МЕТОДИ РОБОТИ ОРЕСТА ОЛІЙНИКА ЗІ СТУДЕНТСЬКИМ ХОРОМ УМАНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА

Мета роботи. Дослідження присвячене висвітленню основних методів роботи відомого українського диригента і педагога Ореста Олійника зі студентським хором Уманського державного музичного училища. Керування хором як індивідуальний процес вимагає не тільки методично закріплених навичок під час навчання, а й інтуїтивних підходів під час спілкування з хористами та вміння їх цілеспрямувати. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-спадкоємного методу як основи виявлення творчого набутку диригента як мистецької особистості. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу ті новації в роботі з хором, які використовуються диригентом на заняттях з хорового класу. Це дає можливість на особистісному рівні розкрити новаторські підходи в процесі керування хором. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в українській музичній педагогіці вперше розглядаються та аналізуються основні методи роботи Ореста Олійника зі студентським хором Уманського державного музичного училища. Звертається увага на комплексний підхід педагога-хормейстера до підготовки майбутніх висококваліфікованих диригентів. Окреслюється послідовність вироблення вмінь і навичок, які ефективно сприяють набуттю глибоких фахових знань майбутніх керівників хорів. **Висновки**. Диригентсько-хорова робота Ореста Михайловича Олійника зі студентським хором Уманського музичного училища стала прикладом умілого керування творчим колективом. Він зумів за короткий час виробити власну методику підготовки висококваліфікованих диригентів-хормейстерів, яка була ефективною й педагогічно вмотивованою. У цілому вона мала творче спрямування й спонукала учнів до творення як колективного, так і індивідуального. Система підготовки висококваліфікованих кадрів, розроблена Орестом Олійником, користувалася успіхом не лише серед учнів-випускників, а й багатьох колег-викладачів.

Ключові слова: Орест Михайлович Олійник, робота з хором, диригентська діяльність, інтонування, аранжування, хоровий клас.

***Чупашко Иван Петрович**, Заслуженный деятель искусств Украины, доцент, заведующий кафедрой оркестрового дирижирования Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко*

Методы работы Ореста Олейника со студенческим хором Уманского государственного музыкального училища

Цель работы. Исследование посвящено освещению основных методов работы известного украинского дирижера и педагога Ореста Олейника со студенческим хором Уманского государственного музыкального училища. Управление хором как индивидуальный процесс требует не только методично закрепленных навыков при обучении, но и интуитивных подходов при общении с хористами и умения их целенаправить. **Методология** исследования заключается в применении историко-наследственного метода как основы выявления творческих достижений дирижера как творческой личности. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу те новации в работе с хором, которые используются дирижером на занятиях по хоровому классу. Это дает возможность на личностном уровне раскрыть новаторские подходы в процессе управления хором. **Научная новизна** работы заключается в том, что в украинской музыкальной педагогике впервые рассматриваются и анализируются основные методы работы Ореста Олейника со студенческим хором Уманского государственного музыкального училища. Обращается внимание на комплексный подход педагога-хормейстера к подготовке будущих высококвалифицированных дирижеров. Определяется последовательность выработки умений и навыков, которые эффективно способствуют приобретению глубоких профессиональных знаний будущих руководителей хоров. **Выводы.** Дирижерско-хоровая работа Ореста Михайловича Олейника со студенческим хором Уманского музыкального училища стала примером умелого управления творческим коллективом. Он сумел за короткое время выработать собственную методику подготовки высококвалифицированных дирижеров-хормейстеров, которая была эффективной и педагогически мотивированной. В целом она имела творческое направление и побудила учащихся к созданию как коллективного, так и индивидуального. Система подготовки высококвалифицированных кадров, разработанная Орестом Олейником, пользовалась успехом не только среди учеников-выпускников, но и многих коллег-преподавателей.

Ключевые слова: Орест Михайлович Олейник, работа с хором, дирижерская деятельность, интонирование, аранжировка, хоровой класс.

© Чупашко І.П., 2016

***Chupashko Ivan**, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Head of department of Orchestral Conducting of Lviv M. Lysenko National Musical Academy*

Methods of work of orest oliynyk with the student choir of uman state musical school

The purpose of the work. The research covers the main methods of work of the famous Ukrainian conductor and teacher Orestes Oliynyk with the student chorus of Uman State Musical School. Chorus management as an individual process requires not only methodical teaching skills, but also intuitive approaches in communication with the singers and the ability to motivate them. **Methodology of research** is the use of historical-hereditary method as a basis for revealing of the creative accomplishments of the conductor as an artistic personality. The above methodological approach allows to reveal and to analyze those innovations in the work of the choir used by the conductor in his choral classes. This makes it possible to reveal innovative approaches in the chorus management on the personal level. **Scientific novelty** of work lies in the fact that in the Ukrainian musical pedagogy this study for the first time reviews and analyzes the main methods of work of Orestes Oliynyk with the student choir of Uman State Musical School. Attention is paid to an integrated approach to teacher-choirmaster training of future highly qualified conductors. The study defines sequence of skills development, which effectively contribute to the deep professional knowledge acquiring of future choir managers. **Conclusions.** Conductor-choral work of Orest Oliynyk with the student choir of Uman Musical School was an example of skillful management of creative team. He was able in a short time to develop his own method of qualified conductor-choirmasters training that was effective and educationally motivated. Overall, it was a creative direction and encouraged students to create on the individual and the collective levels. The system of training of highly qualified personnel, developed by Orest Oliynyk, was a success not only among students and graduates, but among his fellow teachers.

Key words: Orest Oliynyk, work with choir, conductor activity, intonation, arranging, choral class.

Актуальність теми дослідження. У будь-якій сфері колективної мистецької діяльності чи не найважливішу роль відіграє керівник як організатор і навчитель. Лише він здатний спрямувати творчий колектив у правильне русло й лише завдяки йому колектив може досягнути значних результатів у своїй діяльності. До таких творчих керівників належить й Орест Михайлович Олійник – організатор і багатолітній керівник студентського хору Уманського державного музичного училища. Він як ніхто інший зумів організувати роботу з хоровим колективом так, що його учасники запам'ятали на все життя його методику роботи з хором, а більшість із них стали відомими творчими особистостями не лише в Україні, а й поза її межами.

Хорова діяльність Ореста Олійника до сьогодні ще мало досліджена й потребує глибокої аналітики й системного осмислення. На його хормейстерську діяльність звертали увагу українські вчені-педагоги лише спорадично. Серед них: М. Виннічик, Г. Кушнерик [1], В. Миськів [6], І. Чупашко [9]. Їхній матеріал є лише біографічно-інформативним і позбавлений детального осмислення творчої діяльності Ореста Олійника.

Мета дослідження – висвітлити основні методи роботи Ореста Олійника зі студентським хором Уманського державного музичного училища та звернути увагу на новації, які він використовував у своїй практичній діяльності.

З даної мети випливають такі завдання:

– висвітлити основні методи роботи Ореста Олійника зі студентським хором Уманського державного музичного училища на початковому етапі його педагогічної діяльності;

– проаналізувати системний підхід молодого фахівця до виховання висококваліфікованих диригентів-хормейстерів та способи його реалізації в практичній діяльності;

– звернути увагу на три параметри – технологічний, художньо-виконавський і творчий, які стали основою роботи Ореста Олійника зі студентським хором.

Виклад основного матеріалу. Після завершення навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка Орест Михайлович Олійник[1] як кращий випускник диригентського факультету (клас доцента Володимира Василевича) був направлений на роботу викладачем хорових дисциплін у новостворене Уманське державне музичне училище Черкаської області. Там він з ентузіазмом взявся передавати свої знання й практичні навички майбутнім фахівцям – диригентам-хормейстерам. Він очолив предметно-циклову комісію хорового диригування, викладаючи такі дисципліни, як хоровий клас, диригування й сольфеджіо. Ореста Олійника як викладача найбільше захоплювала робота з хором. Це, власне, була та стихія, яка супроводжувала його до останніх днів життя й принесла йому визнання хорового диригента-новатора, автора власних методик роботи з хором не тільки в Україні, а й за кордоном.

Орест Олійник як диригент вирізнявся від інших фахівців цього ж профілю тим, що вмів своїм інтелектом захопити не лише талановитих хористів, а й усіх тих, які були учнями хорового класу. Він володів незвичайною творчою магією, яка безпосередньо впливала на хористів й робила з них єдиний художній організм, здатний миттєво реагувати на всі вимоги керівника-маестро. Треба

зазначити, що робота Ореста Михайловича з хором не базувалася на інтуїтивних началах, а мала вироблену під час навчання систему – комплекс художньо-виразових засобів, завдяки яким хоровий колектив швидко досягав вершин професіоналізму. Ця система реалізувалася в процесі викладання трьох предметів – хорового класу, хорового диригування і сольфеджіо, які в цілому працювали на кінцевий результат – підготовку висококваліфікованих диригентів-хормейстерів.

Крім цього, у ньому як у музиканті поєднувалися такі художньо-мистецькі риси, як прекрасний музичний слух, глибоке музично-образне мислення, досконале розуміння структурних особливостей хорових творів, генетична спадкоємність родинних музичних традицій. До того ж у душі Ореста Олійника панувала фанатична любов до хорового співу взагалі й до хору як мистецької одиниці зокрема. Адже це й не дивно. Він змалку виховувався в родині, в якій панувала любов до народної музики, аматорського хорового виконавства – як світського, так і церковного. Його батьки були активними учасниками просвітницького руху в рідному селі Дарахові, що на Теребовлянщині, брали участь у сільському та церковному хорах, в драматичному гуртку. Ця любов, безсумнівно, передалася і їхньому синові Оресту й стала трансфером у його мистецькому житті.

Розпочавши працю зі студентським хором Уманського музичного училища, Орест Михайлович цю любов намагався усілякими способами передавати вихованцям. Від нього часто можна було чути розповіді про своїх вчителів Станіславівського музичного училища та Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка – Михайла Дзюбановича, Володимира Василевича, Миколу Колессу, Михайла Антківа, авторитет яких для всіх студентів (у тому числі й для нього) був незаперечним.

Уже на першому році роботи молодого викладача в Уманському музичному училищі не було такого учня, який з пієтетом не ставився б до нього. Переважна більшість вихованців наслідували свого вчителя в усьому – в манері поведінки, копіюванні диригентських жестів, мови та інших людських рис, які здатні всесторонньо сформувати майбутнього високопрофесійного фахівця. Це намагалися робити навіть і представники інших національних меншин – росіяни і євреї (така поведінка для них – рідкість). Все це вказує на великий авторитет їхнього Вчителя, зокрема на велику любов їхнього кумира до музичного мистецтва, яке не має національних бар'єрів. Ще одним із доказів оцінки великого авторитету Ореста Олійника як педагога було те, що усі російськомовні учні намагалися розмовляти з ним його рідною (українською) мовою.

З метою підготовки висококваліфікованих диригентів-хормейстерів Орест Михайлович Олійник розробив систему занять, яка реалізувалася через такі дисципліни, як хоровий клас, диригування й сольфеджіо. На цих же заняттях він насамперед акцентував увагу на розвиток музичного слуху, вироблення вокально-технічних навичок та вдосконалення творчих здібностей майбутніх диригентів-хормейстерів.

Найбільше він привертав увагу розвиткові музичного слуху. Для Ореста Михайловича як педагога-хормейстера ця форма роботи була першочерговою, оскільки завдяки їй хоровий колектив набував рис справжнього "музичного інструмента", на якому можна було виконувати твори різних стилів і напрямів. Адже музика трактувалася ним передусім як мистецтво інтонування. Тому під час роботи з хором він зазвичай звертав увагу на точність інтонування кожного звука як по вертикалі, так і по горизонталі. Зокрема, Орест Михайлович вчив студентів хорового відділення вслухатися в кожен ступінь мажорної і мінорної гами, звертаючи увагу на їхню стійкість і нестійкість. На його думку, це давало можливість вміти точно інтонувати як основні, так і прохідні звуки гами, а також вміти їх зіставляти у виконавській практиці.

Найефективнішим для вироблення інтонаційних навичок, на думку Ореста Михайловича, був спів тетрахордів вверх і вниз хроматичними ступенями. Адже тетрахорд, за його трактуванням, – це найбільш досконала інтонаційна ланка, що є ладозвукорядною основою не лише народної музики, а й авторської. Значному масиву традиційної народної обрядової музики властивий тетрахорд як типовий модус мислення праукраїнців[2]. Тому вони відіграють надто важливу роль у процесі розспівування хору, а разом з тим й формують музичне сприйняття творів на структурному рівні.

Найбільш доцільною формою осмисленого інтонування ступенів Орест Олійник вважав спів ладів народної музики в пентахордному їхньому обсязі. На його думку, найбільш ефективним був спів таких ладових пентахордних зіставлень, як іонійський, еолійський, фрігійський, дорійський, лідійський та міксолідійський. Такого роду зіставлення ладозвукорядних ланок сприяє точному інтонуванню основних та прохідних ступенів, які в цілому поглиблюють сприйняття кожного ступеня як на діатонічному, так і на хроматичному рівнях.

На заняттях хорового класу Орест Олійник як педагог проводив різноманітну експериментальну роботу, спрямовану на виховання високопрофесійного музиканта-хормейстера. Ця робота в основному здійснювалася у трьох напрямах – технологічному, художньо-виконавському й творчому.

Найбільш об'ємною була технологічна робота. Вона була побудована на осмисленому запам'ятовуванні музичних фрагментів виконуваних творів та відтворенні їх голосом або на музичному інструменті. Такий напрям роботи сприяв виробленню активного запам'ятовування хористами музичного матеріалу, так необхідного при підготовці як концертних програм, так і державних іспитів.

До цього напряму роботи також входив спів нотами мелодій українських народних пісень та транспонування їх у різні тональності. Це також давало можливість учням відчути спектр тонального розмаїття і вміти їх застосовувати при аранжуванні для різних типів і видів хорів. Ця ділянка роботи також, крім навчального спрямування, мала й важливе виховне значення. Вона сприяла вихованню любові до народних пісень та стимулювала хористів записувати й робити аранжування.

Крім цього, Орест Олійник пропонував учням хорового класу заспівати й проаналізувати складні для інтонування місця з хорових партитур, які входили до навчального репертуару з цієї дисципліни. До речі, кожен учень, який представляв ту чи іншу хорову партію, повинен був проаналізувати проспіваний фрагмент й накреслити способи його подолання на інтонаційному рівні. Такий метод сприяв вмінню виконавця практично подолати складні інтонаційні місця й у майбутньому навчити інших робити так само.

Під час аналізу учнями складних в інтонаційному відношенні місць у хорових партіях Орест Олійник як педагог спрямовував кожного з них у правильне теоретичне русло з метою виправлення помилок й не повторення їх у майбутньому. Такого роду технологічна робота з учнями хорового класу вимагала багато зусиль і часу, щоби її зреалізувати й домогтися відповідного результату. Й Орестові Олійнику це вдавалося зробити, бо його хоровий колектив завжди звучав інтонаційно чисто, з розумінням усіх складових хорової органіки.

Важливу роль у системі підготовки майбутніх диригентів-хормейстерів, за Орестом Олійником, відіграє художня робота над твором. У художній складовій педагог-новатор розумів образне відтворення виконуваного хорового матеріалу у всіх різновидах його музичної стилістики. Під час співу хорової партії кожен учень хорового класу повинен перерахувати й проаналізувати ті засоби музичної виразності, які у своїй сукупності творять музичний образ. Тобто учень повинен охарактеризувати такі складові, як ритмо-метричне розгортання хорової фактури, темп і характер, динаміко-агогічні відтінки, темброво-фактурні параметри. Усі ці виразові засоби та їхня детальна характеристика дають можливість учневі створити власне образне сприйняття музичного твору і його художньо-виконавський план. Такий метод аналізу хорового твору давав можливість кожному учневі зібрати певний багаж музично-стильових засобів, які в майбутній його художній діяльності лише доповнювали цей спектр новою палітрою складових. Таким чином майбутні диригенти-хормейстери були позбавлені інтуїтивного прочитання того чи іншого хорового твору, а мали відповідне його теоретичне осмислення. Цей аспект роботи з учнями хорового відділення додавали Орестові Олійнику особливо високого рейтингу як викладачеві й піднімали його до рівня висококваліфікованих майстрів хорового виконавства.

Важливим компонентом у системі підготовки майбутніх диригентів-хормейстерів відігравали творчі завдання, які ставив Орест Олійник своїм вихованцям на заняттях сольфеджіо. Ця робота проводилася в декількох напрямах. Першим із них була підготовка кожним учнем аранжувань народних пісень, записаних у своїй місцевості, їхнє представлення у формі партитури та розучування на заняттях з одногрупниками. Така форма роботи стимулювала учнів до композиторської творчості й була своєрідною апробацією їхнього вміння аранжувати мелодії для різних типів і видів хорів. Кожен учень намагався якнайкраще показати свої здібності щодо опрацювання народних пісень для хору й отримати фахові зауваження та побажання педагога-практика. Кожен аранжувальник мав можливість почути свій творчий продукт у живому виконанні й відповідно його оцінити й бути оціненим викладачем й колегами. Завдяки таким творчим завданням багато випускників – вихованців Ореста Олійника репрезентували свої аранжування у своїх колективах й більшість із них стали вмілими аранжувальниками не тільки народних пісень, а й багатьох авторських творів.

Орест Олійник також стимулював учнів хорового відділення Уманського музичного училища писати й власні оригінальні твори. Такого роду творчий стимул стосувався лише тих учнів, які мали природні дані до компонування. Це давало можливість таким учням не лише отримати фахову допомогу в цій сфері діяльності, а й апробувати ці твори в живому виконанні членами академічної групи. Треба зауважити, що заохочення вчителем кращих учнів до компонування було не лише поштовхом творити, а й уміти аналізувати власні опуси й опуси своїх колег. Орест Михайлович як авторитетний музикант-педагог розумівся на тонкощах творення музики й умів правильно оцінити створені учнями композиції. І поради, які він давав початкуючим композиторам, завжди були слушними й переконливими, що стимулювало їх до подальших творчих пошуків.

Цікавими й аргументованими були настанови Ореста Михайловича учням, які робили аранжування українських народних пісень. Він як тонкий знавець природи народного піснетворення завжди звертав увагу на те, що народні пісні створені двома способами: модальним і гармонічним. Зокрема, він застерігав у своїх коментарях, що при модальному піснетворенні мелодія в триголосому виконанні знаходиться всередині триголосої фактури, а при гармонічному – у верхньому (першому) голосі. Такого роду творчі настанови він завжди підтверджував живим виконанням учнів. І це давало їм розуміння природи народного музикування.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в українській музичній педагогіці вперше розглядаються та аналізуються основні методи роботи Ореста Олійника зі студентським хором Уманського державного музичного училища. Звертається увага на комплексний підхід педагога-хормейстера до підготовки майбутніх висококваліфікованих диригентів. Окреслюється послідовність вироблення вмінь і навичок, які ефективно сприяють набуттю глибоких фахових знань майбутніх керівників хорів.

Висновки. Отже, Орест Михайлович Олійник як керівник студентського хору Уманського музичного училища з самого початку зарекомендував себе творчим і неординарним педагогом. Він зумів за короткий час виробити власну методику підготовки висококваліфікованих диригентів-хормейстерів, яка була ефективною й педагогічно вмотивованою. У цілому вона мала творче спрямування й спонукала учнів до творення як колективного, так і індивідуального. Й недарма система підготовки висококваліфікованих кадрів, розроблена Орестом Олійником, користувалася успіхом не лише серед учнів-випускників, а й багатьох колег-викладачів.

Примітки

[1] Олійник Орест Михайлович народився 26 листопада 1939 р. в с. Дарахів Теребовлянського району Тернопільської області. Навчався у Станіславівському музичному училищі (1957–1960) та у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (1960–1965). Працював викладачем і завідувачем відділу хорового диригування Уманського музичного училища, викладачем і завідувачем кафедри диригування Рівненського державного інституту культури. Працював головним хормейстером у Львівському державному театрі опери і балету й Монгольської національної опери та директором, викладачем і керівником чоловічого хору "Благовіст" Теребовлянського культурно-освітнього училища. Автор ряду аранжувань хорових творів світської і духовної музики, навчальних посібників, наукових статей. Помер 23 листопада 1998 р.

[2] На типовість тетрахорда як ладозвукорядного модусу в обрядовому фольклорі звертали увагу в своїх працях українські етномузикознавці П. Сокальський [8, 81–92], Ф. Колесса [5, 10–16], В. Гошовський [2, 402–403], С. Грица [3, 48–49], А. Іваницький [4, 54], О. Смоляк [7, 68–75].

Література

1. Виннічик М. Олійник Орест Михайлович / М. Виннічик, Г. Кушнерик // Тернопільський енциклопедичний словник ; [Ред.-вид. група: І. Дем'янова, Б. Мельничук, Х. Мельничук та ін.] – Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2005. – Т. 2. К–О. – С. 670–671.

2. Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття / Володимир Гошовський ; [Переклад з російської: Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник; Наукова редакція В. Пасічник]. – Львів : Львівська обласна книжкова друкарня, 2003. – 446 с.

3. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис / С. Грица. – Київ–Тернопіль : Астон, 2007. – 152 с.

4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів / А. І. Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 334 с.

5. Колесса Філарет. Українська словесність / Філарет Колесса ; [Підготовка до друку: Богдан Луканюк, Олег Смоляк]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 1996. – 40 с.

6. Миськів В. Я. Олійник Орест Михайлович / В. Я. Миськів // Музична Тернопільщина: Бібліогр. покажчик / [Упоряд. В. Я. Миськів, Вступ. стаття О. С. Смоляка]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – С. 105.

7. Смоляк О. Оліготонічні ладозвукорядні парадигми в гаївках Західного Поділля / О. Смоляк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [Ред. колегія: Б. О. Водяний, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін]. – №1 (8). – 2002. – С. 68–75.

8. Сокальський П. Руська народна музика / П. Сокальський ; [Переклад М. Хомичевського]. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 378 с.

9. Чупашко І. П. З долин до вершин / І. П. Чупашко. – Львів : Видавництво Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, 2013. – 216 с.

References

1. Vynnichyk, M., Kushneryk, G. (2005). Oliynyk Orest M. Ternopil encyclopedic dictionary; [Red.-view. Group: I. Demyanova, B. Melnychuk, H. Melnychuk et al.], Ternopil: OJSC TVPK Zbruch, Vol 2. K–O, 670–671 [in Ukrainian].

2. Goshovsky, Volodymyr (2003). Ukrainian Transcarpathian song [R. Mysko Pasichnyk, Volodymyr Pasichnyk, Trans.; Scientific editors V. Pasichnyk], Lviv: Lviv Oblast book printing [in Ukrainian].

3. Gritsa, S. (2007). Ukrainian folklore XIX – early XX century and folk music. Essay. Kyiv, Ternopil: Aston [in Ukrainian].

4. Ivanitskiy, A. (1990). Ukrainian folk musical creativity: A handbook for universities and secondary schools. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

5. Kolessa, Filaret (1996). Ukrainian literature [Preparing to Print: Bogdan Lukanyuk and Oleg Smolyak]. Ternopil: Tutorials and handbooks [in Ukrainian].

6. Myskiv, V. Ya. (2008). Oliynyk Orest M. Musical Ternopil region: Ref. index [Compilation. V. Ya Myskiv, Introduction. Article O. Smolyak]. Ternopil: Tutorials and handbooks, 105 [in Ukrainian].

7. Smolyak, O. (2002). Olihotonic ladozvukoryad paradigmas in Hayivkas of Western Podillya. Naukovi zapysky Ternopil'skogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu im. Volodymyra Gnatjuka. Serija: Mystectvoznavstvo [Ed. Board: B. Vodyaniy, S. Gritsa, M. Zagaykevych etc.]. No.1 (8), 68–75. [in Ukrainian].

8. Sokalskiy, P. (1959). Russian folk music. (M. Homychevskiy, Trans.). Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature SSR [in Ukrainian].

9. Chupashko, I. P. (2013). From the valley to the peaks. Lviv: Publishing Lviv National Music Academy M. Lysenko [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2016 р.

СТУДІЇ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

УДК 792.8

Аббязова Богдана Тарасівна,
аспіранка Київського національного
університету культури і мистецтв
danace@mail.ru

ОЗНАКИ ПОСТМОДЕРНУ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ.

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком та визначенням ознак епохи постмодерну в хореографічному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні загальнонаукових методів дослідження, зокрема таких, як історичний, культурологічний. Сучасне науково-теоретичне мислення прагне проникнути у сутність явищ і процесів. Це можливо за умови цілісного підходу до об'єкта вивчення та розгляду його в динаміці: виникненні та розвитку, тобто за умови застосування історичного підходу. Культурологічний підхід, завдяки широкій палітрі трактування поняття "культура" та пізнавальним можливостям культурології, дає можливість дослідити безліч природних, соціальних, екологічних, економічних, педагогічних, інформаційних та інших об'єктів та явищ як культурологічних феноменів. **Наукова новизна** роботи полягає в розширеному аналізі постмодерністської епохи, як культурної, так і хореографічної. Порівняльний аналіз становлення та розвитку американського і європейського хореографічного мистецтв даного періоду дає змогу виокремити ознаки постмодерну. **Висновки.** З осмислення проведених паралелей крізь епоху постмодерну випливає, що з кінця другої половини ХХ ст. починається зближення класичної та модерн-хореографії. Завдяки цьому синтезу модерн-танець отримує шанс вийти на велику сцену і завоювати популярність, звільнитися від крайнощів дегуманізації й абсурду, позбутися дилетантизму, що почасти став для нього гальмом, збагатитися, як і академічний танець, новими виразними засобами, розширюючи свої художні можливості.

Ключові слова: сучасна хореографія, танець, модерн, постмодерн, культура, мистецтво, хореограф, балетмейстер.

Аббязова Богдана Тарасовна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Признаки постмодерна в хореографическом искусстве: вторая половина ХХ – начало ХХ в.

Цель работы. Исследование связано с поиском и определением признаков эпохи постмодерна в хореографическом искусстве второй половины ХХ – начале ХХІ в. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов исследования, в частности таких, как исторический, культурологический. Современное научно-теоретическое мышление стремится проникнуть в сущность явлений и процесов. Это возможно при условии целостного подхода к объекту изучения, рассмотрения его в процессе возникновения и развития, то есть в условиях применения исторического похода. Культурологический подход, благодаря широкой палитре понимания понятия "культура" и познавательным возможностям культурологии, дает возможность исследовать множество природных, социальных, экологических, экономических, педагогических, информационных и других объектов и явлений как культурологических феноменов. **Научная новизна** работы заключается в расширенном анализе постмодернистской эпохи, как культурной, так и хореографической. Сравнительный анализ становления и развития американского и европейского хореографического искусств данного периода позволяет выделить определенные признаки постмодерна. **Выводы.** Из осмысления проведенных параллелей через эпоху постмодерна следует, что с конца второй половины ХХ в. начинается сближение классической и модерн-хореографии. Благодаря такому синтезу модерн-танец получает шанс выйти на большую сцену и завоевать популярность, освободиться от крайностей дегуманизации, абсурда и дилетантизма, ставшего в определенных случаях для него тормозом, обогатиться, как и академический танец, новыми выразительными средствами, тем самым расширяя свои художественные возможности.

Ключевые слова: современная хореография, танец, модерн, постмодерн, культура, искусство, хореограф, балетмейстер.

Abbiazova Bogdana, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

The signs of postmodern in choreography: the second half of xxth and the beginning of xxist century

The purpose of the work is to search and to identify the signs of postmodern choreography of the second half of the XXth – early. XXIst century. **Research methodology.** In the course of work, the scientific research methods were used in particular such as historical and cultural. Modern scientific and theoretical thinking seeks to penetrate into

© Аббязова Б.Т., 2016

the essence of the phenomena and processes studied. This is a subject to a holistic approach to the object of study. There is a need to review it in emergence and development process that is in conditions of use of historical approach to its study. The culturological approach, thanks to the variety of understanding of "culture" concept and cognitive abilities of cultural studies, gives the opportunity to explore many natural, social, environmental, economic, educational, informational and other objects and events as cultural phenomena. **Scientific novelty** lies in the extended analysis of postmodern era (both cultural and choreographic). The comparative analysis of the formation and development of American and European choreography of the given period allows to single out certain features of postmodernism. **Conclusions.** Thorough understanding of the parallels drawn through the postmodern era shows that starting from the end of the second half of the twentieth century classical and modern dances have been approaching. Thanks to this synthesis, modern dance gets a chance to take the big stage, to win popularity and to get rid of the extremes of dehumanization, absurdity and dilettantism, in some cases acting as a brake and to enrich itself as an academic dance by new means of expression, thereby expanding its artistic capabilities.

Keywords: choreography, contemporary choreography, dance, modern, postmodern, culture, art, choreographer.

Хореографія – це вид мистецтва, сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних та стилістичних характеристик культури. Вона, як жодне інше мистецтво, володіє багатьма можливостями для повноцінного естетичного вдосконалення людини, для розширення її світоглядних меж, самореалізації та самоідентифікації. Можна стверджувати, що сучасний танець – з його багатоплановістю та варіативністю, постійним прагненням до пошуків нового – вже зайняв свою нішу в хореографічному мистецтві. Проте вітчизняна наука ще не достатньо дослідила сучасну хореографію, яка водночас перебуває у стані динамічного розвитку та трансформації.

Саме завдяки постійному синтезу з іншими видами мистецтва, переродженню, злиттю та об'єднанню стилів утворюються нові течії та напрямки. Хореографам-практикам не завжди під силу освоїти таку активність розвитку, трансформацію та метаморфози сучасного танцю. Це саме стосується і науковців, котрі у багатовекторності та динаміці цих змін намагаються встигнути опановувати їх теоретичну складову. Українські мистецтвознавці В. Пастух, Т. Кохан, Л. Васильєва, В. Романко, П. Білаш, Д. Бернадська, М. Шкарабан у своїх працях досліджують сучасну хореографію. Тенденції розвитку сучасного балету в 60–90-х рр. досліджували Дж. Баланчин, Ф. Мейсон, М. Гваттеріні, Ю. Станішевський. Вплив постмодернізму на танець розглядала Н. Маньковська. Балетне мистецтво в умовах культури модернізму і постмодерну аналізує Ю. Чурко у праці "Лінія, що йде в нескінченність". У монографії О. Чепалова "Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст." висвітлено проблеми розвитку сучасного танцю в Західній Європі ХХ ст. У дослідженні О. Касьянової. "Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі" розглянуто вплив світових постмодерністських течій на хореографічний театр України, особливості їх прояву в різний видах хореографічного мистецтва, охарактеризовано ознаки постмодерністського мислення, які проявилися як музично-драматургічний монтаж, як поєднання пластичних експериментів з візуальними ефектами.

Підґрунтям для написання статті є наукові праці і дослідження О. Гердта, М. Голубкової, О. Єрмакової, О. Касьянової, Ю. Станішевського, Н. Ференца, О. Чепалова, Ю. Чурко. Однак варто простежити процес становлення, розвитку та взаємодії американського та європейського хореографічного мистецтв, проаналізувати творчий доробок хореографів-постмодерністів. Метою дослідження є визначення ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.

Культурну епоху другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. визначають як епоху постмодернізму. У танці постмодернізм зароджується у США наприкінці 50-х рр. та вступає у свою першу фазу у 60-ті рр. ХХ ст. Далі він проходить другий етап свого розвитку, пов'язаний з його поширенням у Європі в 70-ті рр, і вступає у третю фазу розвитку – формування власної культури [4].

У 1970-х і на початку 1980-х європейський балет був пов'язаний з концепціями авангарду. Основний акцент робився на розвиток нових стилів руху, властивих кожному конкретному хореографу, на розвиток засобів вираження, на предметі танцю і на абстрактних цінностях загалом. Ця культура багато в чому слідувала американській моделі модернізму з його абсолютно нескінченним ланцюгом нових індивідуальних стилів. Утім, вона теж прагнула йти вперед, керуючись фундаментальними принципами авангарду. Крім того, творці танцю в кожній країні зокрема намагалися донести до своєї аудиторії якусь особливу стилістику [4].

Багато хто бачить цей стан кризовим, позбавленим істинної творчості, оскільки одним з негласних принципів у контексті західної культури є те, що "всі слова вже були сказані". Нам не залишається нічого іншого, як повторювати, інтерпретувати, цитувати, сполучати. Подібна форма організації твору мистецтва, взаємопроникнення його елементів багато в чому є наслідком двох ключових тенденцій. Одна із них, зовнішня – це щабель розвитку науки і техніки. Небувала, в порівнянні з відомими науці періодами її існування, технічна оснащеність людства, щільність

інформації, швидкість її поширення, доступність джерел. Великий потік інформації був спрямований на людство. Засвоєння такого об'єму нових знань потребує більше часу для переосмислення. Припускаємо, що саме тому виробити щось кардинально нове у безкінечному потоці процесів та інформації було неможливо. Друга, глибинніша тенденція, випливає зсередини і ставить перед людством питання про шляхи подальшого існування західної культури в цілому. Подібний стан мистецтва загалом неправомірно називати кризовим. Оскільки корінь цього явища лежить глибше, за межами мистецтва, а мистецтво – це один із продуктів людської діяльності, що відбиває глибинну організацію буття людської спільноти. Очевидним стає той факт, що дана стадія – закономірна, завершує певну еру людського буття, епоху західної цивілізації, епоху християнства, християнських цінностей та християнської культури. І неможливо передбачити, яким шляхом піде людство в наступаючу еру [3].

Варто зазначити, що у 1990-х роках акценти дещо змінилися. Поступово принцип автономності був практично розвінчаний, так само як і поняття національної самобутності. Сьогодні не існує колишнього розмежування поколінь, а культурні корені та світоглядні поля хореографів тісно переплетені. Реалізовані проекти не стільки націлені на створення нового "погляду" або на прийняття нових молодих хореографів до лав авангардистів, скільки на включення нової індивідуальності зі своїми власними деклараціями у вже створений простір. Ці голоси зливаються з голосами танцівників і стають першоджерелом, часто далеких від стилізованих танцювальних рухів, які іноді використовуються в якості довідкового матеріалу. Пам'ять та історія служать загальними базовими джерелами, що дають можливість танцівнику проявити себе творцем нової індивідуальності, враховуючи при цьому пам'ятну спадщину минулого, уникнути якого неможливо: "Сучасний танець не стільки прагнув здійснити розрив, скільки відновити безперервність великих сил, які живили древні цивілізації". Новий підхід, що намітився на початку 1990-х рр., поєднується сьогодні і з проявленим з новою силою інтересом до реконструкції, хоча найчастіше це супроводжується бажанням створити римейк або вдихнути життя в те, що вже відійшло в минуле. У пробудженні інтересу до історії та самобутності, до проблем глобалізму і гібридності одну з ключових ролей зіграли артисти, що представляють національні меншини. Одна з цілей роботи – показати існуючі зв'язки між різними історичними періодами і зміни, які відбуваються зі зміною цих періодів. Зміст роботи дає можливість простежити складність переплетення тенденцій в сучасному танці, різноманітність стилів і підходів до тіла [3].

Остання чверть XX ст. характеризується тотальною комерціалізацією культури, зростанням масштабів шоу-бізнесу, які суттєво вплинули на світові художні процеси. Як реакція на ці видозміни, як "соціально-культурна конфронтація офіційному мистецтву", спроба "усунення новими агресивними формами історичної свідомості і практики шоу-культури у сьогоденному театралізованому суспільстві" виникає постмодернізм, який свідомо культивує езотеричність, розквіт ірраціоналістичних рухів і сект, кидаючи виклик модерністському раціоналізму [5, 20]. Естетикою постмодернізму передбачено розрив цілісної картини світу на окремі, різні за змістом, стилем, принципами фрагменти, з яких монтується певний колаж. У хореографії ознаки постмодерністського мислення виявилися у використанні музично-драматургічного монтажу, коли пластичні експерименти поєднуються з візуальними ефектами [4].

Для постмодерністських балетних шукань властива зосередженість на філософській природі танцю як синтезу духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення. Полемізуючи з естетикою авангарду, постмодерн повертає в балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, "олюднює" героя. Це підкреслюється включенням в балетне дійство елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло і дуетів, побудованих за принципом великих планів і стоп-кадрів у кіно. Ігровий, імпровізаційний початок підкреслює концептуальну розімкнутість, відкритість хореографії, її вільний асоціативний характер. З цим пов'язані: принципова відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії і музики балетної і небалетної.

Треба зауважити, що виявом подібного естетичного повороту в балетній техніці стала відмова від фронтальності і центричності, перенесення уваги на спонтанність, імпровізаційність; акцент на жесті, позі, міміці, динаміці руху як основних елементах танцювальної мови; принцип оголення фізичних зусиль, узаконення нетанцювальних поз і жестів за допомогою таких характерних прийомів як падіння, перегини, злети; інтерес до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радості, гніву, тілесної істерії; ефект спресованного–розрідженого танцю, який досягається контрапунктом плавної музичної течії і рваної ритмопластики, в'язкої, плавної, широкої лінії руху і дрібно-дробової, крупнокадрової жестикуляції, з'єднання архаїчної й надскладні техніки.

Однією з найвизначніших представниць німецької школи модерн-хореографії є Піна Бауш. Вона пройшла шлях від виразного танцю до театру танцю, створеного нею разом зі знаменитою

трупою "Вуппертальський театр танцю". Працюючи в руслі постмодерну, П. Бауш використовує різні прийоми і засоби танцю. "Я не дотримуюся ніякої школи, – каже вона, – я просто танцюю". Але все ж улюблений її стиль – експресіоністична загострена хореографія, де вона досягає найбільшої виразності [8].

У сімдесятих роках вона запропонувала не тільки нову пластику, а новий вид театрального мистецтва, тим самим зробивши відкриття в теорії і практиці театру XX століття. З того часу її біографія – це її спектаклі. Вона випускає по п'ять-сім нових постановок на рік і за один сезон встигає побувати разом з трупою в декількох гастрольних турне. Німці вважають її головною фігурою і символом сучасного танцю. Театр Бауш ввібрав в себе закони вільної пластики того напрямку європейського танцю модерн, який називає себе сьогодні "художній танець" і входить до школи Р. Лабана і М. Вігман [8].

Розмірковуючи над естетикою подібних вистав, приходимо до думки, що надзвичайно тонка грань між декларованим автором співчуттям до забутого, що живе в жахливому світі людини і реальним знущанням над ним. Не вся французька хореографія впадає в настільки радикальний авангардизм. Нині Франція є однією з найавторитетніших, представницьких і одночасно різнобічних в області сучасного танцю країн у світі, де постійно і інтенсивно йде експеримент, панують плюралізм і волюнтаризм, що не дають можливості домінувати якомусь одному напрямку. Наприклад, в репертуар Опера де Париж сьогодні вписані спектаклі таких модерністів, як М. Каннінгем, П. Тейлор, У. Форсайт, Е. Де Гроут, Д. Багуе, М. Марен, Д. Ларр'є, О. Дюбок, А. Прельжокаж. Таким чином, наприкінці XX ст. академічна сцена не цурається пошуків радикальних данс-модерністів, а хореографи балетного театру активно використовують виразні засоби танцтеатру, який довгий час існував відокремлено.

Одного з перших в цьому ряду слід назвати Ролана Петі, безперечно, видатного хореографа, класика не тільки французького, а й світового балетного мистецтва. Для його робіт характерний істинно французький блиск, витонченість, навмисна недбалість в подачі драматичних тем, пильна увага до малозначущих або анекдотичних тем – все, що складає образ справжнього парижанина в очах решти Європи. Паризька атмосфера з властивим їй духом погоні за модою, комерційної конкуренції породила контрасти творчості Петі. Творець тонких, глибоких за змістом творів, він є одночасно постановником "легкого" мюзик-хол репертуару. Пізніші спектаклі Петі створені на сюжети, запозичені з класичної літератури. Їх характеризує ретельна розробка масових сцен і можливостей кордебалетного танцю. Його балети насичені похмурим неоромантизмом в дусі післявоєнного французького кіно, з навмисно приземленою естетикою, глибоким психологізмом і кінематографічними прийомами побудови дії. Червоною ниткою через усю його творчість проходить монологічний принцип побудови вистави.

Ролан Петі завжди віддавав належне "театру жаху", характерна атмосфера містики, близькості смерті загострює спрагу сильних відчуттів. Фатальні жінки-вбивці, вампіри, фантоми-персонажі з подвійною природою, що поєднують неперевершено-прекрасне з мерзенним і небезпечним, часто стають героями хореографа.

Одна з істотних його особливостей, що дозволяє говорити про розбіжність з традиційним романтичним балетом, – це єдність і взаємопроникнення реального і ірреального планів спектаклю, яке досягається спільністю пластики. Значна роль у виставі відведена масі. Її малюнок надзвичайно різноманітний по сценічних завданням, вона мобільна, легко трансформується, створюючи фон для провідних партій. Пластика натовпу суха. Примітивність характерів виражається через пронизливу локальність фарб та примітивну графіку форм.

Для вистави характерні жорсткість конструкції, графічність танцювальної пластики, уніфікованість рухів, в яких домінує улюблена балетмейстером друга позиція. Вона властива матеріалу основних героїв і масі. Разом з виразністю кистей рук – все це створює основу індивідуального мови балетмейстера і визначає стиль твору. Цей компонент є темою усього спектаклю.

Творчий почерк Іржі Кіліана нерідко порівнюють з почерком Е. Тюдора, відзначаючи граничну гостроту і злободенність, обираної ними тематики і схожість їх музичних уподобань: обидва використовують переважно музику композиторів Центральної Європи.

У числі елементів, що відрізняють лексику робіт І. Кіліана, можна назвати широке використання рухів, лежачи на підлозі, драматичні скульптурні ефекти, високі підтримки та обертання.

З 1985 року почався новий етап його творчості. На зміну музичній всеїдності його напіврелігійних і символістських балетів прийшли нові балети, в яких відкинуті всі канони, сповнені фольклорних мотивів, барвисті сцени з вигнутими спинами і ковзанням по підлозі стали суворішими, фрагментованішими і перевага віддавалася костюмам чорного кольору. І. Кіліан володіє неповторним авторським почерком, витонченістю і поетичністю почуттів, шляхетною простотою і в той же час новаторством і витонченою винахідливістю мови.

Нову танцювальну мову створює яскравий і самобутній балетмейстер останній чверті XX століття – Матс Ек. Його почерку властиві різкі, незграбні рухи. Його постановки асоціативні й поетичні, найчастіше він ошелешує сюрреалістичною несподіванкою послідовності і ірраціональним зіставленням конкретних ситуацій.

Аналізуючи експериментальні роботи невеликих авангардних труп, можна зробити висновок, що сьогодні танець в його звичному розумінні, втрачає визначеність контуру, переходить в область "руху", послідовності знаків в контексті обраної пластичної мови. Цей "антитанець" у сучасній практиці отримує відповідні назви: модерн, перформанс, новий танець, авангард, імпровізація та контактна імпровізація, експериментальний театр танцю і т.п. Разом з неокласикою і фламенко, джаз-балетом і камерними групами танцю – все це складається в полівекторну і неоднорідну, проте цікаву і живу у своїй мінливості картину, яка цілком відповідає еклектиці навколишнього життя.

З дослідження випливає, що з кінця другої половини XX ст. в американській хореографії починається зближення класичної та модерн-хореографії. Балетні театри надають свої сцени і трупи для постановок модерністів. Точки дотику утворюються і всередині творчості багатьох хореографів, які з'єднують різні системи танцю, народжуючи лексику сучасну, contemporary, фристайл. Завдяки цьому синтезу, модерн-танець отримує шанс вийти на велику сцену і завоювати популярність, звільнитися від крайнощів дегуманізації й абсурду, позбутися дилетантизму, що став в певних випадках для нього гальмом, збагатитися, як і академічний танець, новими виразними засобам, тим самим розширюючи свої художні можливості. Нині американське сучасне танцювальне мистецтво представлена цілим рядом талановитих хореографів, які працюють як в США, так і в різних країнах світу. Аналізуючи різні напрями і стилі в хореографічному мистецтві XX століття, необхідно відзначити інтенсивність розвитку постмодерн хореографії і в балетному театрі, і в танцтеатрі. Це стосується всіх додатків вистави: музики, режисури, драматургічної основи, оформлення, і, особливо, хореографічної мови, яка збагатилася величезною кількістю способів руху.

Отже, можна визначити ознаки хореографії постмодерну:

- культ незалежної особистості;
- потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого;
- прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій;
- бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу;
- використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя;
- зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у стиль художній нерідко вплітаються стилі науковий, публіцистичний, діловий тощо);
- суміш багатьох традиційних жанрових різновидів;
- сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох;
- запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях;
- як правило, у постмодерністському творі присутній образ оповідача;
- іронія та пародія.

Література

1. Гердт О. Неустойчивое равновесие: дни нидерландского танца в Москве: 1998 / Гердт О. // Балет. – 1999. – С.16-18.

2. Голубкова М. Хореограф Ноймайер представил в Петербурге свою коллекцию. Російська газета "RG.RU" [Електронний ресурс] / Голубкова М. – Режим доступу: http://www.rg.ru/2012/11/05/reg-szfo/noimaier-anons.html.

3. Єрмакова О.О. Нові виражальні засоби в зарубіжній хореографії другої половини XX століття. Творчі пошуки М. Бежара і Д. Ноймайера.: дис. канд.мистецтв. 17.00.09. Єрмакова Олена Олександрівна. – К., 2003. – 228 с.

4. Касьянова О.В. Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі /Касьянова О.В. // Часопис НМАМ ім. П. Чайковського. – №4 (13). – 2011. – 146 с.

5. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму / Юрій Станішевський // Музика. – 2003. – № 1–2. – С.20.

6. Ференц Н.С. Основи літературознавства: підручник / Н. С. Ференц. – К.: Знання, 2011. – 431 с.

7. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст.: монографія / О.І. Чепалов. – Х.: ХДАК, 2007.

8. Чурко Ю. М. Лінія, що йде в нескінченність / Ю. М. Чурко. – К.,1999.

Reference

1. Gherdt, O. (1999) Neustojchyvoe ravnovesye :dny nyderlandskogho tanca v Moskve Balet. (pp. c.16-18) [in Russian].
2. Gholubkova, M. (2012) Khoreoghraf Nojmaj'er predstavyl v Peterburghe svoju kollekcyju [Neumayer presented its Collection in St. Petersburg.] Rosijsjka ghazeta "RG.RU" [Russian newspaper Peterburg hesvojukol lekcyju [Neumayer presented its Collection in St. Petersburg.] Rosijsjka ghazeta "RG.RU"]. Retrieved from: http://www.rg.ru/2012/11/05/reg-szfo/noimaier-anons.html. [in Russian].
3. Jermakova, O.O. (2003). Novi vyrazhaljni zasoby v zarubizhnij khoreoghrafiji drughoji polovyny XX stolittja. Tvorchi poshuky M. Bezhara i D. Nojmaj'era New means of expression in the foreign choreography in the second half of the XX century creativity of M. Bejart and D. Neumayer. Sankt-Peterburgh [in Russian].
4. Kasjjanova, O.V. (2011) Projavy estetyky postmodernizmu v ukrajinsjkomu khoreoghrafichnomu teatri. The manifestations of aesthetics of postmodernism in Ukrainian Ballet Theatre. Naukovyj zhurnal. Ministerstvo kuljtury Ukrajiny. Chasopys NMAKh [in Ukrainian].
5. Stanishevsjkyj, J.O. (2003) Paradoksy baletnogho postmodernizmu [Paradoxes of postmodern ballet] Jurij Stanishevsjkyj. [in Ukrainian].
6. Ferencz, N.S. (2011) Osnovy literaturoznavstva: pidruchnyk [Fundamentals of literature: Textbook] Kyjiv [in Ukrainian].
7. Chepalov, O.I. (2007) Khoreoghrafichnyj teatr Zakhidnoji Jevropy XX st.[Choreographic Theatre of Western Europe in twentieth century]: monoghrafija. Ministerstvo kuljtury i turyzmu Ukrajiny. Kharkivsjka derzhavna akademija kuljtury. Kharkiv.: KhDAK,in Ukrainian]
8. Churko, Ju. M. (2007) Linija, shho jde v neskinchennistj The line that goes to infinity. Polymja. Minsk [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2016 р.

УДК 168.522:004.946

Волинець Вікторія Олексіївна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
eolaima@mail.ru

ДО ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ВИВЧЕННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Мета статті. Автор аналізує особливості формування феномена віртуальної реальності у сучасній соціокультурній ситуації, а також обґрунтовує необхідність подальшого її культурологічного вивчення як складного, багатоструктурного, динамічного і відносно нового об'єкта дослідження. **Методологія дослідження.** У статті застосовано структурний, функціональний та системний методи дослідження, що дало змогу автору розглянути віртуальну реальність як складне явище сучасного соціокультурного простору, що характеризується формуванням нового типу культури, опосередкованого процесами глобалізації та інформатизації. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні необхідності дослідження віртуальної реальності в аспекті формування інформаційної культури особистості, зокрема: комп'ютерної етики, інформаційної естетики, ергономіки інформаційних технологій, інформаційної безпеку і под. **Висновок**. Віртуальна реальність, яка стає невід'ємною частиною людського життя, може забезпечити освоєння людиною культури, в межах якої вона формується як особистість, але, водночас, вона створює постійно поновлювану віртуальну культуру – культуру віртуального спілкування та поведінки. Вплив віртуальної реальності призводить до розростання симбіотичного прошарку культури, а також до його експансії в усі традиційні прошарки і типи культур. Оскільки людина дедалі більшу частину життя проводить в умовах віртуальної реальності, то саме її специфіка зумовлює більшість змін у системі культурних цінностей. Першочерговими стають ті, які відповідають все більш витонченим смакам і потребам сучасної людини. Віртуальна реальність, через домінування тенденції дивергенції, що призводить до послаблення соціокультурних зв'язків і децентрації системи, стає посередником у відносинах людини з навколишнім світом, а часто і замінює його.

Ключові слова: інтернет, віртуалізація, віртуальна реальність, інформаційне суспільство, культура.

Волынец Виктория Алексеевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

К проблеме культурологического изучения виртуальной реальности

Цель статьи. Автор анализирует особенности формирования феномена виртуальной реальности в современной социокультурной ситуации, а также обосновывает необходимость дальнейшего ее культурологического изучения как сложного, многоструктурного, динамического и относительно нового объекта исследования. **Методология исследования**. В статье применены структурный, функциональный и системный методы исследования, что позволило автору рассмотреть виртуальную реальность как сложное явление современного социокультурного пространства, что характеризуется формированием нового типа культуры, опосредованного процессами глобализации

© Волинець В. О., 2016

и информатизации. **Научная новизна** заключается в обосновании необходимости исследования виртуальной реальности в аспекте формирования информационной культуры личности, в частности: компьютерной этики, информационной эстетики, эргономики информационных технологий, информационной безопасности и т. д. **Вывод.** Виртуальная реальность, которая становится неотъемлемой частью человеческой жизни, может обеспечить освоение человеком культуры, в рамках которой она формируется как личность, но в то же время она создает постоянно обновляемую виртуальную культуру – культуру виртуального общения и поведения. Влияние виртуальной реальности приводит к разрастанию симбиотической прослойки культуры, а также к его экспансии во все традиционные слои и типы культур. Поскольку человек все большую часть жизни проводит в условиях виртуальной реальности, то именно ее специфика обуславливает большинство изменений в системе культурных ценностей. Первоочередными становятся те, которые соответствуют все более изощренным вкусам и потребностям современного человека. Виртуальная реальность, из-за доминирования тенденции дивергенции, что приводит к ослаблению социокультурных связей и децентрации системы, становится посредником в отношениях человека с окружающим миром, а часто и заменяет его.

Ключевые слова: интернет, виртуализация, виртуальная реальность, информационное общество, культура.

Volynets Viktoriya, *post-graduate student of Kyiv National University of Culture and Arts*

On the Problem of Cultural Study of Virtual Reality

The author studies the peculiarities of development of virtual reality phenomenon in modern socio-cultural environment and grounds the necessity of its further cultural study as a complex, multi-structured, dynamic and relatively new research object. Methods of the research. The author uses structural, functional and systematic research methods, which enables to consider the virtual reality as a complex phenomenon of modern socio-cultural environment of a new emerging culture influenced by the processes of globalization and IT development. The scientific novelty. The research proves the necessity of virtual reality study in the context of development of individual information culture, in particular computer ethics, information aesthetics, IT ergonomics, information security etc. Conclusions. Virtual reality becoming an integral part of human life can ensure the development of human culture, inside of which he or she develops as a personality. At the same time, it creates constantly changing virtual reality – the culture of virtual communication and behavior. The influence of virtual reality leads to the development of the symbiotic culture layer as well as to its expansion to all traditional culture elements and types. As far as a man spends more and more time under the conditions of virtual reality it is it's specific character that causes the most changes in the system of cultural values. Priority values become those, which agree with the more and more sophisticated tastes and needs of a modern human being. Because of the domination of divergence tendency leading to weakening of socio-cultural contacts and system decentration, virtual reality becomes a mediator between a man and environment and often replaces him.

Keywords: Internet, virtualization, virtual reality, information society, culture.

Постановка проблеми. Сучасному суспільству притаманний стрімкий розвиток комп'ютерних інформаційних технологій і систем телекомунікацій. За останні роки в цій сфері відбувся якісний стрибок, пов'язаний з формуванням і функціонуванням Інтернету, який став не просто системою зберігання і передання надвеликих обсягів інформації, а й новою повсякденною реальністю і сферою життєдіяльності величезної кількості людей. У результаті в постійних користувачів комп'ютерних мереж виникають нові інтереси, мотиви, настанови, а також форми психологічної і соціальної активності, безпосередньо пов'язані з віртуальним простором. Крім того, технології комп'ютерних віртуальних реальностей набули поширення в багатьох сферах людської діяльності: в медицині, криміналістиці, у військовій справі, архітектурі, освіті та багато інших. Нині нараховується багато видів віртуальних реальностей, але більшість з них не доступні ще для широкого кола користувачів.

Віртуальна реальність як технологія є сьогодні не лише чинником масштабних змін, а й вираженням сучасних культурних тенденцій, внаслідок чого віртуальну реальність можна розглядати як метафору при дослідженні стану культури, його (стану) теоретичного осмислення. Віртуальна реальність наполегливо пропонує знайти відповідь на запитання про межу між культурою і технологією, між творцем і споживачем, між високою (highbrow) і низькою (lowbrow) культурами. Саме стрімкий темп культурних процесів робить необхідність таких досліджень ще більш нагальним завданням для різних галузей знання.

Культурологічний підхід до розгляду комп'ютерних віртуальних реальностей актуальний з огляду на те, що переважна більшість праць, присвячених дослідженню комп'ютерних ВР, виконана в межах психології і філософії, частково віртуальна реальність досліджена в позиції естетики та мистецтвознавства, які розглядають комп'ютерну віртуальну реальність поряд з телебаченням, комп'ютерною анімацією, спецефектами у кіно і т.д. Більше того, у багатьох працях а) віртуальна реальність не вивчається як самостійний об'єкт, а розглядається в загальному контексті розвитку комп'ютерних технологій; б) відсутня єдність у розумінні сутності віртуальної реальності та визначенні підходів при її міждисциплінарному вивченні; в) відсутні цілісні концепції і теорії віртуальної реальності.

Отже, враховуючи вищевикладене і те, що комп'ютерні віртуальні реальності – це феномен, що відповідає рівню розвитку суспільства і нинішній конфігурації культури, необхідним є культурологічне вивчення віртуальної реальності.

Отже, метою даної статті є з'ясування особливостей культурологічного вивчення феномена віртуальної реальності в сучасній соціокультурній ситуації.

Огляд публікацій з теми. Віртуальна реальність (ВР) – одне з небагатьох понять в сучасній науці, яка допускає різні асоціації та тлумачення. Деякі сприймають віртуальну реальність як сукупність спеціальних технологій і пристроїв на зразок шоломів-дисплеїв або рукавичок. Інші отримують уявлення про ВР з художньої літератури, ігор і фільмів. Для третіх вона асоціюється зі стереокіно. Загалом, є безліч різних думок. Загалом ВР можна визначити як технологію, побудовану на зворотному зв'язку між людиною і світом, синтезованим комп'ютером, а також спосіб, з допомогою якого людина візуалізує цифровий світ, маніпулює ним і взаємодіє з комп'ютером.

Віртуальна реальність є складним, багатоструктурним, динамічним і відносно новим об'єктом дослідження. Вона являє інтерес для цілого комплексу наук, кожна з яких вивчає певний її аспект. Пізнавальна складність даного об'єкта полягає в тому, що лише інтеграція наукових зусиль здатна забезпечити накопичення наукової інформації про віртуальну реальність у всіх її проявах.

Праці таких вчених, як П. Бергер, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, В. Іноземцев, М. Кастельс, М. Маклюен, В. Стьопін [1; 4; 9] дають змогу виокремити різні аспекти соціокультурного життя суспільства, які свідчать про значущість присутності в них такого феномена, як віртуальна реальність. Особливості комунікативних відносин у мережі Інтернет, а також питання функціонування віртуальних мережевих спільнот розглянуто у працях С. Бондаренка [2]. При цьому аналіз соціокультурних властивостей віртуальної реальності, дослідження її впливу на людину та суспільство загалом та його культуру є на сьогодні недостатньо розробленою сферою знання, і в такому формулюванні ця проблема ґрунтовно і системно не вивчалася.

Виклад проблеми. Будь-які істотні зміни у сфері діяльності, технології і виробництва призводять до серйозних змін культури даного суспільства. Відбуваються зміни своєрідних соціальних програм, за якими живе і діє людина. Переконливим прикладом є той факт, що комп'ютер, який об'єднав культуру і цивілізацію – сферу цінностей і сферу засобів їх реалізації і досягнення, використовується виключно в інтересах сучасного суспільства і в напрямі, який забезпечує закріплення зразків традиційної культури.

Сучасний етап у розвитку суспільства можна охарактеризувати глобальними змінами в сфері технологій, які створюють принципово нові можливості для здійснення соціокультурного життя, неминуче призводять до принципових змін у способі мислення і способі життя в цілому. Культура, як зазначає американський соціолог Р. Інглегарт, являє собою стратегію адаптації її народу до світу, що змінюється [5]. В процесі цієї адаптації змінюється сама людина, її світогляд та поведінка. Таким чином відбувається зміна існуючої культури або її елементів. Ці зміни можуть мати як еволюційний, так і революційний характер. А в результаті відбувається або зміна культур, або перехід культури на якісно новий етап свого розвитку.

Всі зазначені зміни пов'язані з кардинальною перебудовою системи цінностей, норм і прийомів поведінки. Проте сучасний стан культури вирізняється істотною своєрідністю й унікальністю. Крім того, відбувся і продовжує відбуватися унікальний культурний зсув, сутність якого полягає в переставленні акцентів в системі цінностей і соціокультурних норм.

Зміст і прояви цього культурного зсуву можна розглянути у статичному і динамічному аспектах. Динаміка культурних змін найкраще проглядається в руслі теорії динамічних систем – теоретичною базою для дослідження найрізноманітніших моделей, що виникають у природничих і соціальних науках, в техніці і технологіях. У межах будь-якої соціальної системи діють як сили конвергенції, спрямовані на збереження і підтримку цілісності системи, так і сили дивергенції, дія яких призводить до ослаблення центральних зв'язків. Їхня взаємодія обумовлює одночасність порядку і безладу, стабільності і нестабільності. І цей стан неодмінно породжує найбільш ефективні зразки поведінки, які об'єктивно стабілізують систему культури і запускають механізми її зміни. У цьому зв'язку найбільш істотним є питання, дія якої з тенденцій буде переважати в умовах поширення нових технологій комунікації, особливо в умовах віртуальної реальності. А також якими будуть результати дії зазначених тенденцій.

Е. Тоффлер, який є одним з найбільш яскравих системних теоретиків інформаційного суспільства, зробив спробу розглянути всі наявні та майбутні зміни соціального суспільства з позицій культурних змін, що мають хвильовий характер [10]. Він говорить про три хвилі в історії суспільства, остання з яких знаменує собою становлення культури інформаційного суспільства. Учений визначив основні ознаки даної культури і вказав на те, що вони породжені небувалою експансією технічних засобів комунікації в культуру. До основних ознак культури третьої хвилі він відніс її образний, демасифікований, віртуальний характер. Ці ознаки виявилися в межах людської культури в силу того,

що основним об'єктом діяльності людини стала вельми специфічна, віртуальна, по суті, інформація, яка, незважаючи на свою віртуальність, призводить до реальних і конкретних дій людини. Винахід мікропроцесора став технічною основою цих культурних перетворень, кардинально змінивши статус інформації, можливості роботи з інформаційними потоками і реалізацію ідеї всесвітньої інформаційно-комунікативної мережі. Результат усіх цих змін позначається вже сьогодні і проявляється в культурах різних за рівнем розвитку країн. Незважаючи на це, зміст культурного зсуву за основними соціальними проявами є однотипним.

Для соціокультурного простору сучасності характерна динамічність, причому домінуючими стають якості культури, викликані процесами не лише інформатизації, а й глобалізації. Глобалізаційні процеси, взаємопов'язані з тенденцією постіндустріального розвитку, залежать від ряду чинників, зокрема, характеру технічного прогресу, зрілості політичних відносин, стану теоретичних знань і практичних навичок в економіці тощо. У свою чергу, віртуалізація життєдіяльності, яка означає переміщення основних видів діяльності людини із соціального простору у віртуальний, стає головним концептом інформаційного суспільства, що формується. Віртуалізація найперше виявляється в інформаційно-комунікаційній діяльності: віртуальний простір, з одного боку, допомагає людині пристосовуватися до нових умов у роботі, освіті, формує навички взаємодії з новітніми технологіями, але, з іншого боку, перебування у віртуальному просторі часто обумовлене певними проблемами в реальному житті і виконує компенсаторну функцію.

Віртуалізація суспільства виражається у формуванні віртуальної реальності, що в першу чергу пов'язане із заміщенням реальності симуляцією. Соціальні феномени заміщуються "віртуальними"; фундамент функціонування традиційних інститутів (економічних, політичних, культурних) становлять образи. Змістом віртуалізації стає симуляція інституціональної основи суспільства. У кіберпросторі люди взаємодіють як між собою, так і з програмними артефактами. Кіберпростір постає як система зв'язків між соціальними суб'єктами, до яких відносяться віртуальні мережеві спільноти, окремі користувачі, групи користувачів, які самовизначаються через ставлення один до одного (в тому числі і через ставлення до контенту, представленого в кіберпросторі) [7]. Крім того, у кіберпросторі формується кіберкультура – напрям у культурі, що ґрунтується на використанні можливостей комп'ютерних ігор і технологій віртуальної реальності.

Люди сьогодні стають більш вільними і більш освіченими, мають більше можливостей вибору в житті, відмовляються підкорятися тенденції масифікації. Чим більше вирізняються умови, в яких працюють люди, і продукти, які вони споживають, чим більше вони вимагають до себе індивідуального підходу, тим більше вони опираються нав'язуваним порядкам [11]. Крім того, під впливом ціннісних орієнтирів, вироблених світом віртуальної інформації змінюється психологія постійних користувачів Інтернету (менталітет, риси характеру). Реальне життя набуває характеру відчуження, анімаційні персонажі стають ближчими, ніж реальний світ людей, а реальність позбавляється ознак гуманітарності, оцінюється ілюзорно, де "все можливо". У віртуальному світі відбувається радикальна реорганізація простору і часу, які вже не впорядковуються історичною послідовністю подій.

Негативними чинниками формування особистості стає "автоматизація", дегуманізація, технократичне мислення, зниження культурного рівня та ізоляція індивіда. Відбувається зміна свідомості – інформація з монітора трансформує підсвідомість, створює ефекти безпосередньої присутності, атрофує ресурси аналітики, критики. Виростає безліч людей з маніпуляційною психікою, характерним вкрай небезпечним синдромом "структурної несвободи". Мережева людина стає одним з програмно-апаратних засобів кіберпростору, що впливають на її підсвідомість, внутрішній простір, особистість, що дає широкі можливості для цілеспрямованої маніпуляції. Відтак, мережа може розглядатися як активний психоделік, здатний перекомутувати масову свідомість.

Віртуальне в поведінці особистості виявляється в тому, що вона стає неадекватною дійсності, театралізованою. Це відбувається через те, що в суспільстві, яке віртуалізується, зникають аксіологічні смисли інформації, якою обмінюються індивіди. Віртуальні комунікації все більше віддаляють людини від комунікації із соціумом. Соціальні відносини розвиваються за рахунок театралізованої комунікації, що включає безліч моделей поведінки [8].

Мережева логіка дій вторгається й в сферу культури. Постмодерністська культура і творчість абстрагуються від історичних і географічних коренів – у ній панує аудіовізуальний гіпертекст. Суб'єкт розчиняється у світі знаків, які не мають центру. Сфера технологічних прийомів, спрямованих на "промивання мізків", пригнічує сферу культурних смислів – відбувається підміна духовного технологічним [6, 36]. При цьому особливою формою мережевої несвободи як структурної, так і електронної, є розвиток інформаційних метатехнологій, що роблять користувача залежним від розробника (власника): мережевий комп'ютер; електронний ринок; електронні гроші; глобальні системи зв'язку, що знаходяться в одних руках і дають змогу контролювати повідомлення;

корпоративні системи управління, орієнтовані на систему цінностей країни-розробника [3, 43]; технології (в основному для ЗМІ) рефлективного управління і формування масової свідомості, аж до інформаційних війн.

Крім проблем загального соціокультурного характеру використання комп'ютерних технологій породжує безліч часткових проблем, таких, як вторгнення з допомогою комп'ютера в особисте життя, комп'ютерна злочинність, право власності на комп'ютерні програми, проблема відповідальності за помилки, допущені комп'ютером, зміна структури та ціннісних характеристик професійних етичних кодексів (етика лікаря, вчителя) тощо. З цього приводу американський дослідник Дж. Мур зазначає, що глобальні проблеми комп'ютерної етики виникають насамперед у зв'язку з відсутністю ясності в питанні про те, які етичні обмеження слід накладати на застосування комп'ютерних технологій, і як потрібно діяти в ситуаціях, коли комп'ютери надають суспільству нові можливості у виборі дій та прийнятті рішень.

У результаті новою складовою культури стає така сфера, як "комп'ютерна етика" – нова професійна етика, яка завдячує своєю появою розвитку інформаційно-комп'ютерних технологій та їх взаємодії з іншими сферами й результатами людської діяльності, які вже регулюються виробленими раніше етичними нормативами. Вона позначає такі тези: "не кради програми", "стався з повагою до інтелектуальної власності" тощо. Досить складна етична проблема комп'ютеризації виникає у зв'язку з тим, що операції комп'ютера значною мірою залишаються "невидимими", незважаючи на наявність візуалізуючих діалогових засобів. Користувач знає вхідну і вихідну інформацію, може побачити результат переробки інформації, однак він, як правило, не має найменшого уявлення про те, які інформаційні процеси протікають "всередині" комп'ютера.

З проблемою віртуальної реальності пов'язана також необхідність дотримання кодексів честі укладачів сайтів Інтернету, ЗМІ, особливо телебачення. З точки зору впливу на соціальну поведінку світ телевізійних і комп'ютерних образів може виявитися сильнішим за дійсність. Отже важливим питанням для врегулювання відносин та діяльності у віртуальному середовищі є створення необхідної нормативної бази, перш за все законодавчої.

Принагідно слід згадати точку зору М. Маклюена, який прагнув вивчати розвиток сучасної культури, перш за все, з виявленням можливостей телебачення. Говорячи про можливості телебачення, М. Маклюен намагався виявити закономірності, характерні для всіх електронних засобів масової комунікації. Телебачення дослідник розглядав в якості пріоритетної сфери прийдешньої глобальної електронної реальності, адже телебачення вміщає в себе всі інші ЗМІ, створює особливу специфіку "наслідування життя", формує мозаїчне естетико-психологічне сприйняття навколишнього світу. Якщо друкована техніка індустріального суспільства створила феномен публіки, то електронна техніка сприяла формуванню маси.

Для вирішення проблем, що виникають у процесі інформатизації суспільства, необхідно формувати та розвивати культуру особистості. Вирішувати це завдання можливо через систему безперервної освіти, різні рівні якої також відчувають вплив інформатизації. З усіх соціальних інститутів саме освіта є основою соціально-економічного і духовного розвитку. Освіта визначає становище держави у світі і людини у суспільстві. Якщо інформатизація освіти втратить гуманітарний аспект, суспільство неминуче зазнає деградації. Мета освіти – культивація на стадії передтрудової соціалізації відповідальної особистості, підготовленої до продуктивної діяльності в соціумі. Саме тому вкрай важливим є розширення уявлення про інформаційну культуру особистості. Для безпечного існування та гармонійного розвитку членів суспільства інформаційна культура повинна включати інформаційну етику, естетику, ергономіку інформаційних технологій, інформаційну безпеку (не лише в сенсі захисту інформації, а й в сенсі захисту людської психіки, особливо враховуючи тенденції віртуалізації усіх сфер життєдіяльності людини). Духовне життя людини чутливе до інформаційного впливу, культурної експансії. Індивіду і соціальним групам складно протистояти масованому впливу ЗМІ, оскільки інформація про навколишній світ, процеси та явища не може бути отримана на основі особистого досвіду, індивідуальних і групових уявлень.

Незаперечним є той факт, що культура здійснює консервативний вплив на суспільство, забезпечуючи збереження основних соціальних інститутів. Саме тому вона змінюється вкрай повільно, якщо говорити про історичні темпи розвитку. Але в умовах сучасного суспільства ці темпи помітно прискорюються, що пояснюється саме впливом надсучасних технологій виробництва і відтворення соціокультурної взаємодії.

Отже, на підставі вищевикладеного можна зробити висновок, що передумовами соціокультурних трансформацій є насамперед процеси глобалізації та інформатизації. Віртуальна реальність виступає в цьому зв'язку тією сферою, яка є єдиною, загальною та універсальною в плані взаємодії з нею і в ній, що об'єктивно посилює тенденції глобалізації.

Вплив віртуальної реальності, що постійно посилюється, призводить до розростання симбіотичного прошарку культури, а також до його експансії в усі традиційні прошарки і типи культур. Оскільки людина дедалі більшу частину життя проводить в умовах віртуальної реальності, то саме її специфіка зумовлює більшість змін у системі культурних цінностей. Першими з них стають ті, які відповідають все більш витонченим смакам і потребам сучасної людини.

Віртуальна реальність, яка стає невід'ємною частиною людського життя, може забезпечити освоєння людиною культури, в межах якої вона формується як особистість, але водночас вона додає постійно оновлювану віртуальну культуру – культуру віртуального спілкування та поведінки. Віртуальна реальність, через домінування тенденції дивергенції, яка призводить до послаблення соціокультурних зв'язків і децентрації системи в цілому, стає посередником у відносинах людини з навколишнім світом, а часто і замінює його, стаючи середовищем людського буття.

Література

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция, Республика, 2006. – 269 с.

2. Бондаренко С. В. Социальная структура виртуальных сетевых сообществ / С.В. Бондаренко. – Ростов н/Д. : Изд-во Рост. ун-та, 2004. – 305 с.

3. Гранин Ю. Что впереди?: Мировая глобализация и Россия / Гранин Ю. // Свободная мысль. – 1999. – № 9. – С. 39–49.

4. Делез Ж. Актуальное и виртуальное / Ж. Делез // Цифровой жук. – 1998. – №2.1. – С. 95– 97.

5. Инглегарт Р. Культурный сдвиг в зрелом индустриальном обществе / Р. Инглегарт // Новая постиндустриальная волна на Западе : антология / под ред. В. Л. Иноземцева. – М. : Academia, 1999. – С. 245–260.

6. Неклесса А. И. Конец цивилизации, или Конфликт истории / А. И. Некласса // Мировая экономика и международные отношения. – М. : Наука, 1999. – №3. – С. 32–38.

7. Садриев А. Ш. Компьютерные технологии и виртуальная реальность: опыт философского анали за : автореф. дис. … канд. филос. наук / А. Ш. Садриев [Электр. ресурс]. – Режим доступа : http://www.dissercat.com/content/kompyuternye-tekhnologii-i-virtualnaya-realnost-opyt-filosofskogo-analiza.

8. Степанова А. Н. Виртуальные процессы в современном обществе: социально-философский анализ : автореф. дис. … канд. филос. наук / А. Н. Степанова [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/virtualnye-protsessy-v-sovremennom-obshchestve-sotsialno-filosofskii-analiz.

9. Степин В. С. Философия как деятельность по построению моделей возможного будущего / В. С. Степин // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М., 2004. – С. 10–11.

10. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 1999. – 744 с.

11. Тоффлер Э. Шок будущего / Э. Тоффлер [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/toffler-future_shock-ru-l.pdf.

References

1. Baudrillard, J.(2006) The consumer Society. Its myths and structures [in Russia]

2. Bondarenko, B.C.(2004) The Social structure of virtual network communities. Rostov n/D : Izd-vo Growth. University press. [in Russia]

3. Granin, Y. (1999) What's ahead?: Globalization and Russia [in Russia]

4. Deleuze, G.(1998) Actual and virtual. Digital bug,2.1.,95– 97. [in Russia]

5. Inglehart, R. (1999) Cultural shift in the Mature industrial society M. : Academia [in Russia]

6. Neklessa, A. (1999) The End of civilization or Conflict of history M. : Nauka [in Russia]

7. Sadriev, A. S. Computer technology and virtual reality: the experience of philosophical analysis : Avtoref. dis. kand. philosophy. Science. Retrieved from http://www.dissercat.com/content/kompyuternye-tekhnologii-i-virtualnaya-realnost-opyt-filosofskogo-analiza [in Russia]

8. Stepanova, A.N. Virtual processes in modern society: socio-philosophical analysis : Avtoref. dis. kand. philosophy. Sciences. Retrieved from http://www.dissercat.com/content/virtualnye-protsessy-v-sovremennom-obshchestve-sotsialno-filosofskii-analiz [in Russia]

9. Stepin, V.S. (2004). Philosophy as an activity to build models of a possible future M. [in Russia]

10. Toffler, A. (1999) The Third wave M. : ACT [in Russia]

11. Toffler, A. future Shock. Retrieved from http://yanko.lib.ru/books/cultur/toffler-future_shock-ru-l.pdf [in Russia]

Стаття надійшла до редакції 22.01.2016 р.

УДК 932

Масалова Крістіна Юріївна,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
k.masalova@gmail.com

НАРИС ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ РОЛІ ДІТЕЙ ХОРА У ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКІЙ КНИЗІ МЕРТВИХ

Мета роботи. У статті пропонується огляд досліджень, в яких розглядається роль четвірки давньоєгипетських божеств, що узагальнено називаються "дітьми Хора". Навіть у сучасних єгиптологічних роботах домінує думка, що головною функцією богів була охорона органів померлого. Проте окремі дослідження показують, що ця функція була далеко не єдиною і, радше за все, не головною. Одним із джерел, що підтверджують таку позицію, є давньоєгипетська Книга мертвих, в котрій ці боги представляються у різноманітних контекстах. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні всебічного та об'єктивного аналізу усіх відомих праць, в котрих досліджується Книга мертвих та розглядаються діти Хора. **Наукова новизна.** Всебічний аналіз зазначених досліджень допомагає визначити стан розробки теми ролі божеств у цій збірці. Він також сприяє кращому осягненню сутності цих богів в цілому, що значно розширює розуміння їхніх функцій та виводить цих богів за рамки суто охоронців тіла померлого. **Висновки.** У відомих нині працях бракує як детальності у вивченні ролі дітей Хора, так і розширеного аналізу. Розгляд стану розробки теми показав, що існуючі на сьогодні праці можуть стати чудовою основою для подальших студій у напрямку ролі дітей Хора у давньоєгипетській Книзі мертвих. Водночас, ці праці підкреслюють актуальність та необхідність нових досліджень.

Ключові слова: давньоєгипетська релігія, давньоєгипетські божества, діти Хора.

Масалова Кристина Юрьевна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Очерк истории изучения роли детей Хора в древнеегипетской Книге мертвых

Цель работы. В статье предлагается обзор исследований, в которых рассматривается роль четверки древнеегипетских божеств, которые обобщенно называются "детьми Хора". Даже в современных египтологических работах доминирует мнение, что главной функцией богов была охрана органов умершего. Тем не менее, отдельные исследования показывают, что эта функция была далеко не единственной и, скорее всего, не главной. Одним из источников, подтверждающих такую позицию, является древнеегипетская Книга мертвых, в которой эти боги представляются в разнообразных контекстах. **Методология** исследования состоит в использовании всестороннего и объективного анализа всех известных работ, изучающим Книгу мертвых и рассматривающих детей Хора. **Научная новизна.** Всесторонний анализ таких исследований помогает определить состояние разработанности темы роли божеств в этом сборнике. Он также способствует лучшему постижению сущности этих богов в целом. Это существенно расширяет понимание их функций и выводит богов за рамки исключительно охранников тела умершего. **Выводы.** В существующих исследованиях не хватает как детальности в изучении роли детей Хора, так и расширенного анализа. Рассмотрение состояния разработки темы показало, что известные на сегодняшний день работы могут стать прекрасной основой для дальнейших студий в направлении роли детей Хора в древнеегипетской Книге мертвых. В то же время, именно эти же труды подчеркивают актуальность и необходимость новых исследований.

Ключевые слова: древнеегипетская религия, древнеегипетские божества, дети Хора.

Masalova Kristina, *applicant of National Academy of managing staff of culture and arts*

The outline of the studies on the role of the children of Horus in ancient egyptian book of the dead

The purpose of the research. The paper gives an overview of the studies of the role of the four interrelated gods, named "The Children of Horus". Even in the contemporary Egyptological studies, these gods are often considered mainly as the protectors of the organs of the deceased. Nevertheless, some researches point out that this function of the gods was not the only, and probably not the main one. The ancient Egyptian Book of the Dead is a good example of the source that can confirm this statement as it presents the gods in many different contexts. **The research methodology** applied to this study is the use of a comprehensive and objective analysis of all known works, which study the Book of the Dead and which consider the Children of Horus. **Scientific novelty.** A comprehensive analysis of such studies helps to determine the level of elaboration of the theme of the role of the gods in the Book of the Dead. It also contributes to a better comprehension of the essence of these gods in general. This significantly expands the understanding of their functions and puts the them out of the sphere of the dead body guards only. **Conclusions.** In the analyzed studies, there is a lack of the detailed study of the role of the Children of Horus. There is also a lack of the advanced analysis. Analysis of the topic development shows that current works can be an excellent basis for the further studies on the role of the Children of Horus in the Book of the Dead. At the same time, the same works emphasize the relevance and the need for new studies.

Key words: ancient Egyptian religion, ancient Egyptian gods, the Children of Horus.

© Масалова К.Ю., 2016

Актуальність теми дослідження**.** В міфології стародавнього Єгипту діти Хора сприймалися як покровителі та захисники померлого. Ці божества – Амсеті, Хапі, Дуамутеф та Кебехсенуф – оберігали чотири життєво важливих для посмертного переродження органи муміфікованого тіла людини. Високу значимість цих богів демонструє величезна кількість археологічного матеріалу, що їх репрезентує, а також частота згадування їх в різних релігійно-заупокійних текстах [2, 139–140] (докладніше про дітей Хора див.: [5]. Проте, на сьогоднішній день ще не існує спеціальних досліджень, окремо спрямованих на всебічне дослідження цієї четвірки богів [2].

Тему ролі дітей Хора у давньоєгипетській Книзі мертвих важко назвати розробленою в сучасній єгиптологічній літературі. Тим не менш, існує певна низка робіт, присвячених вивченню Книги мертвих, де ці боги згадуються в контексті вивчення окремих глав збірки. Хоча ці згадування не можна вважати спеціальними дослідженнями по місцю та ролі дітей Хора у Книзі мертвих, їх все ж таки варто проаналізувати, так як вони можуть стати відправною точкою для подальших досліджень у цьому напрямку.

Мета дослідження – аналіз відомих на сьогодні досліджень, що торкаються теми ролі дітей Хора у давньоєгипетській Книзі мертвих, та визначення ступеню розробки цієї теми.

Виклад основного матеріалу**.** Однією з праць, що досліджує одразу цілий комплекс віньєток Книги мертвих, є праця Х. Мільде [8], що являє собою аналітичне дослідження віньєток у папірусі Неферренппета (P. Philadelphia E 2775+16720+16721+16722 та P. Brussels MRAH E. 5043; тут і далі використовуються назви папірусів Книги мертвих згідно із базою даних міжнародного проекту *Bonn Totenbuchprojekt*). Не зважаючи на те, що ця робота і присвячується одному конкретному папірусу, автор залучає цілу низку інших джерел, що дають змогу прослідкувати еволюцію віньєток. Серед глав, що зустрічаються у цьому папірусі, а отже і аналізуються Х. Мільде, є і такі, що зображують дітей Хора.

Дослідник аналізує сцену з 17-ї глави, що зображує дітей Хора навколо "скриньки для каноп" і надає цій сцені номер "XII". Він подає загальний опис сцени (чотири боги стоять по двоє навколо "скриньки для каноп, іноді захищеної лежачим шакалом" [8, 36] і коротко описує інші варіанти сцени на прикладі P. London BM EA 10470, P. Berlin P. 3157 та P. Dublin MS 1661. Його опис більше стосується самої скриньки, а про дітей Хора він вказує лише те, що в папірусі Ані їх зображено на самій скриньці. Х. Мільде прив'язує достатньо велику частину тексту до цієї віньєтки. Згідно із P. London BM EA 9900 – це колонки 36, 38, 41, 46–47 [8, 36]. Він також відзначає наявність цієї сцени в Осірейоні [8, 49–50]. Х. Мільде вказує на включення дітей Хора до сцени "XIII", що зображує сімох духів зі світи Володаря Сепі (але при цьому діти Хора не зображуються, оскільки вони показані на попередній сцені) [8, 36–37].

При описі 18-ї глави Мільде вказує, що у глосах боги представляються членами різних судів, зокрема, у глосі 18d Імсеті та Хапі, разом із Ісідою та Хором – священних міст Пе і Деп. У глосі 18e Амсеті разом з Ісідою, Хором та Нефтідою – *Ідебу-рехті* ("Washerman's Bank"). Дослідник зазначає, що за XVIII династії віньєтки для цієї глави не було [8, 55]. Він наводить наявність сцен у P. London BM EA 10470 та P. Leiden T 2 (SR) [8, 56–57], видозмінений дубляж сцени у P. London BM EA 10470 із наявністю вищевказаних богів [8, 57–58], наявність Амсеті (двічі) та Хапі у сценах 18d та 18e у папірусі P. London BM EA 10554 (P. Greenfield) [8, 59], в папірусах P. Turin 1791 та P. Chicago OIM 9787 (P. Ryerson) [8, 60], в P. Philadelphia E 2775+16720+16721+16722 + P. Brussels MRAH E. 5043) [8, 62–63]. В папірусі P. Chicago OIM 10486 (P. Milbank) Х. Мільде відзначає заміну Хапі на Нефтіду в Пе та Деп, та Осіріса у другій версії; в Ідебу-рехті Хапі з'являється з Ісідою, Хором та Анубісом замість Ісіди, Хора і Амсеті; в другому трибуналі Абідоса Осіріса, Хора та Вепуата акомпанує Амсеті; в іншому трибуналі Абідоса Амсеті з'являється разом із Осірісом, Хором та Ра-Хорахті; у трибунал Нарефа до Осіріса, замість інших богів, додаються Хор, Ісіда та Амсеті [8, 60]).

Щодо віньєтки до глав 141–143, Мільде вказує на наявність дітей Хора у P. Leiden T 7 (AMS 34): вони стоять на квітці лотосу у каплиці, де сидить Осіріс [8, 156–157].

Аналізуючи віньєтку 111-ї глави у папірусі Неферренпета, Мільде ідентифікує богів, зображених на ній, як Амсеті та Хапі, згідно із текстом пов'язаної 112-ї глави (де вони називаються духами-*бау* Буто) [8, 211]. Раніше, він згадує, що додавання Дуамутефа та Кебехсенуфа до складу духів-*бау* Буто у цій главі відбулося лише за XXI династії [8, 6]. В розгляді 113-ї глави, присвяченої душам-*бау* Ієраконполю, він констатує, що цими *бау* є Дуамутеф та Кебехсенуф (разом із Хором). При цьому Мільде зазначає, що до Пізнього періоду їх можна ідентифікувати лише за надписами згори, і лише з цього часу вони отримують свою характерну зовнішність [8, 112–114].

Надалі Мільде звертає увагу на чотири цікаві ілюстрації до глав 114–112–113–108–109 у P. Warsaw 237128 (alt: 21884). Ці віньєтки зображують по три однакових боги, що сидять на тронах, з яких першими є кінокефали (а саме кінокефалом Мільде неодноразово називає Хапі [8, 57, 211]), далі –

яструбоголові, далі – шакалоголові, далі – боги з людськими головами. Мільде доходить висновку, що фізіогномія цих тріад богів нагадує про чотирьох дітей Хора, що згадуються у главах про Буто та Ієраконполь (глави 112, 113) [8, 201, 212].

Наступне дослідження, котре варто проаналізувати на наявність в ньому інформації про дітей Хора у Книзі мертвих – це неопублікована докторська дисертація М. Мошера [9], захищена в Університеті Каліфорнія (Берклі) у 1990 році. Це взірцеве фундаментальне дослідження пізньої ілюстративної традиції Книги мертвих, головною метою якого було розроблення критеріїв визначення локальних традицій та прослідковування хронологічних трансформацій стилю та іконографії. В ньому опрацьовано достатньо велику кількість документів, в першу чергу папірусів з колекції Лувру. В контексті нашого дослідження особливо цікавими видаються частини із аналітичним описом віньєток по главам та додаток, в якому віньєтки більш детально описуються по джерелам. Ці описи допомогли визначити, що зображення дітей Хора можна знайти у віньєтках до глав 17, 18, 27, 79, 112–113, 124, 125, 148, 151. На результатах розробок дослідника по цим главам варто зупинить більш детально.

Віньєтку 17-ї глави М. Мошер розділяє на розділи та секції, згідно із пізньою нумерацією Т.Дж. Аллена [4; 9, 161–162], і описує стандартну композицію сцени A.12b, на якій зображено "поховальну святиню" (*funerary shrine*), над якою піднімається голова. По боках від "святині" зображується по парі синів Хора [9, 178, 642]. Далі Мошер наводить виключення зі стандарту: на P. Paris Louvre N. 3100 зображено лише Дуамутефа [9, 647], у P. Dublin MS 1661 Амсеті помилково зображується двічи (з обох сторін) [9, 654], у P. London BM EA 10554 (P. Greenfield) Кебехсенуфа зображено з обох боків [9, 656], у P. Leiden T 2 (SR), де залишилось лише 3 боги, зображено Дуамутефа та Амсеті двічі [9, 657].

Розглядаючи 18-ту главу, Мошер називає десять груп божеств, що зображуються на її віньєтці та називаються у тексті, три з яких включають дітей Хора: це 4-та група трибуналу "Пе і Деп", на якій зображено Хора, Ісіду, Амсеті та Хапі; 5-та група трибуналу Ідебу-рехті ("Washerman's Shore"), що включає Ісіду, Хора та Амсеті; а також перша варіація 8-ї групи трибуналу в Мендесі ("The Great Ploughing in Mendes"), до якої входять Хор, Ісіда та Амсеті [9, 195–201, 661]. Першу версію 8-ї групи представляють наступні джерела: P. Paris Louvre N. 3082 [9, 663], P. Paris Louvre N. 3152 [9, 666], P. Paris Louvre E. 3232 [9, 667], P. Paris Louvre N. 3247 [9, 668], P. Paris Louvre E. 6130 [9, 669]. Мошер також наводить виключення: P. Paris Louvre N. 3082 – в 4-й групі Хапі помилково має голово сокола [9, 663]; P. Paris Louvre N. 3090 – наприкінці 5-ї групи додатково зображується Хапі [9, 664]; P. Paris Louvre N. 3153 – у 4-й групі Хапі відсутній [9, 667]; P. Paris Louvre E. 3232 – у 5-й групі відсутній Амсеті, а в 4-й і Амсеті, і Хапі [9, 667]; P. Paris Louvre E. 7716 – у 4-й групі відсутній Хапі [9, 669]; P. Chicago OIM 10486 (P. Milbank) – у четвертій групі Хапі замінюється Нефтідою, у 5-й – Амсеті замінено на Анубіса та Хапі, що носить своєрідне перо; 6-та група "духів Абідосу" показана двічи і зображує і називає Осіріса, Хора, Амсеті та Анубіса, а також Осіріса, Хора, Ісіду та Амсеті [9, 670].

Розглядаючи 27-у главу, на якій померлий тримає своє серце і сидить навпочіпки перед богами, що сидять на постаменті, М. Мошер наводить дві її варіації. Першу версію складають джерела, де зображено трьох богів в образах мумій; другу групу представляють джерела, де цими богами є діти Хора. Серед джерел, де зустрічається друга версія віньєтки, називаються: P. Paris Louvre N. 3081, P. Paris Louvre N. 3086, P. Paris Louvre N. 3089, P. Paris Louvre N. 3090, P. Paris Louvre N. 3100, P. Paris Louvre N. 3129, P. Paris Louvre N. 3153, P. Paris Louvre N. 3248, P. Paris Louvre N. 3249, P. Paris Louvre N. 5450, P. Chicago OIM 9787 (P. Ryerson), P. Turin 1837, P. Chicago OIM 10486 (P. Milbank). Останній документ відрізняється тим, що богів зображено із одним, складеним тілом та чотирма головами [9, 218–220, 680].

Віньєтка 79-ї глави, що зображує померлого, котрий стоїть перед богами, що тримають скіпетри-*уас*, також наводиться у двох версіях. В першій версії цими богами є діти Хора, в той час як у другій – це троє антропоморфних богів. Перша версія зустрічається у трьох документах, згідно із Мошером, це – P. Paris Louvre N. 3079, P. Paris Louvre N. 3144 та P. Paris Louvre N. 3087 (де боги мають муміеморфні тіла) [9, 297–298, 738].

Дослідник також розглядає 112-ту та 113-ту глави, в кожній з яких померлий стоїть в позі адорації перед трьома богами, що стоять та тримають скіпетри-*уас*. У 112-й главі цими богами є Хор, Амсеті та Хапі з тілами мумій [9, 335–338, 778], в той час як у 113-й – це Хор, Дуамутеф та Кебехсенуф також із муміфікованими тілами [9, 338, 779]. Серед виключень називаються документи: P. Paris Louvre N. 3087, де у 112-й главі показано Хора, Хапі та Дуамутефа [9, 778]; P. Paris Louvre N. 5450, де в обох главах богів показано без скіпетрів [9, 778, 779]; P. London BM EA 9900, де в обох главах богів зображено із людськими головами і вони сидять [9, 778, 779].

Ілюстрація до 124-ї глави, згідно із дослідженням Мошера, завжди показує дітей Хора, перед якими стоїть померлий. Зазвичай померлий показаний із розпростертими руками, а діти Хора мають тіла мумій (крім P. Paris Louvre N. 3129, P. Chicago OIM 9787 (P. Ryerson) та P. Turin 1837, де боги мають людські тіла і носять короткі юбки) та тримають скіпетри-*уас* (крім P. Paris Louvre N. 3079, P. Paris Louvre N. 3087, P. Paris Louvre N. 3144). Особливо цікавим видається документ P. Paris BN 826 (Luynes B), котрий Мошер описує серед виключень: тут перед дітьми Хора стоять померлий із своєю дружиною у позі адорації, а зверху виписана легенда, що ідентифікує богів як "Богів, що є у Некрополі, Повелителів Пустелі" [9, 353–354, 791].

Хоча в тексті роботи Мошер і не описує 125-ту главу, пояснюючи це складністю віньєтки та браком часу [9, 355], в додатках він до неї звертається і ділить її на п'ять секцій та елементи всередині секцій. У секції IV, котру він називає "The Recording Scene", Мошер виділяє елемент "d", в якому діти Хора стоять на квітці лотосу (що зустрічається в документах P. Boston MFA 92.2582, P. Paris Louvre N. 3079, P. Paris Louvre N. 3087, P. Paris Louvre N. 3144, P. Paris Louvre N. 3152, P. Paris Louvre N. 3153, P. Paris Louvre E. 3233, P. Paris Louvre N. 3272, P. Paris Louvre E. 7716), або елемент "e", де діти Хора просто стоять (що зустрічається в P. Paris Louvre N. 3248, P. Chicago OIM 9787 (P. Ryerson) та P. Turin 1837) [9, 792–797].

У своєму розгляді 148-ї глави, Мошер вказує на стандартне зображення дітей Хора у п'ятій секції сцени, де кожного з них розміщено в одному з чотирьох регістрів. При цьому, у двох документах (P. Paris Louvre N. 3079 та P. Paris Louvre N. 3144) міститься додаткове зображення дітей Хора: в іншій секції, що зображує биків, знаходиться додатковий регістр, в якому зображено маленьку піраміду, під якою розташовано богів. Серед виключень, що стосуються дітей Хора, дослідник також називає два випадки (P. Paris Louvre N. 3089 та P. Paris Louvre N. 3248), де цих богів зображено із людськими головами і кожен із них акомпонується ще двома додатковими богами [9, 407–411, 829–830].

Остання глава Книги мертвих у дослідженні Мошера, що стосується дітей Хора – це 151-а глава. Серед стандартної композиції сцени богів не зустрічається, але дослідник наводить два виключення, в котрих боги є присутніми. Так в секції, де Анубіс стоїть над похоронними дрогами з мумією, оточеними Ісідою та Нефтідою, в документі P. Paris Louvre N. 3079 перед богинями стоїть по парі дітей Хора. А в документі P. Paris Louvre N. 3084 дві секції, кожна з яких зазвичай показує шакала, що лежить на постаменті в оточенні двох богів з тілами мумій, чотирьох дітей Хора зображено замість цих богів [9, 418–422, 834].

Інше важливе дослідження, що стосується дітей Хора в контексті Книги мертвих – це монографія К. Зібер [10], котра спершу була написана в якості докторської дисертації у 1973 р., але потім була доопрацьована [11, 229]. Ця монографія являє собою аналіз іконографії та еволюції т.зв. "сцен Суду" (*Totengerichtszene*), відомих як ілюстрація декількох глав Книги мертвих (глави 30 та 125). Ця віньєтка зустрічаються, в першу чергу, на папірусах, розпису гробниць та гробів, бинтах мумій, саванах. В дослідженні використовується біля 450 джерел, на основі яких автор розробляє типологію сцени. Типологізація на п'ять основних різновидів будується на основі хронологічного розвитку сцени, що із часом ставала все складнішою за своєю іконографією (хоча більш ранні – прості типи – сцени могли повторюватись і в більш пізніх періодах). Цікавим здобутком аналізу став і висновок про те, що тип об'єкту не впливає на стиль віньєтки, а отже – типологію (окрім антропоїдних гробів Пізнього періоду).

Аналізуючи різні типи цієї сцени, К. Зібер звертає увагу на дітей Хора фактично тільки як на елемент, що може бути присутнім [10, 32, 33, 35, 45, 50, 51, 54, 58]. Більш детальна увага приділяється богам лише в третьому розділі, в якому дослідниця пропонує інтерпретацію різних елементів, що є присутніми у сцені Суду. Вказуючи, що зображення богів на квітці лотосу попереду Осіріса є притаманним для сцени від часів XVIII династії аж до часів римського правління, К. Зібер заключає, що така їх присутність у сцені символізує надію на перероджения (через міф про народження сонячного бога саме з цієї квітки). К. Зібер також пояснює появу богів у сцені двома факторами: їх функцією судових сил та їх належністю до світи Осіріса. Також, дослідниця пов'язує їх присутність у сцені і з їх функцією охорони померлого та його органів, що також дає надію на його перероджения [10, 130–131].

Серед більш вузьких досліджень варто також згадати статтю В.І. Авдієва [1], де автор проводить аналіз декількох пам'яток (переважно – з Державного музею образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна), що містять "*сцени бальзамування*", тобто сцени на яких зображено ложе для муміфікації із померлим-Осірісом на ньому (ці сцени повторюють сюжет віньєток 17-ї, 89-ї, 151-ї, 154-ї та 182-ї глав Книги мертвих). І хоча однією з ключових позицій автора є наявність "консервативної трафаретності" [1, 111] як у цій сцені, так і взагалі – в давньоєгипетському мистецтві, Авдієв все ж наводить деякі приклади "ускладнення цієї традиційної композиції сцени"

(під традиційною композицією автор має на увазі зображення померлого, що лежить на ложі для бальзамування, в оточенні Ісіди та Нефтіди) [1, 114]. Це ускладнення полягає у наявності додаткових елементів, серед яких він також називає і канопи, що розміщуються під ложем, а також фігури дітей Хора, що попарно стоять позаду Ісіди та Нефтіди. На жаль, навіть попри те, що автор наводить достатню кількість прикладів із зображеннями канопів або фігур богів, він цю тему не розвиває.

Радянська дослідниця Р.І. Рубінштейн розглядає сліди драматичного дійства у заупокійному ритуалі на прикладі обрядів, зображених на ілюстраціях до 151-ї глави [3]. Авторка особливо виділяє віньєтку з P. London BM EA 10010, і надає докладний опис її композиції. На цьому малюнку окрім багатьох інших елементів містяться зображення дітей Хора із текстом біля кожного з них, котрий символізує вимовляння слів саме тому богу, біля якого розміщений текст. Рубінштейн надає переклад цих текстів. Інтерпретуючи цю главу як керівництво до виконання останнього поховального ритуалу, що проводився над мумією, дослідниця зазначає, що порядок зачитування заклинань встановити неможливо, але вона пропонує варіант, що ритуал міг розпочинатися саме із зачитування слів від імені дітей Хора, котрі завершали обряд бальзамування, закріплюючи кінцівки і голову та встановлюючи серце на місце. В такому разі наступним кроком вона вбачає розміщення дітей Хора Анубісом біля ліжка із мумією. Розглядаючи функції дітей Хора та Анубіса, що відображені на віньєтці, дослідниця також проводить паралелі із Книгою пильнування годин та коротко описує функції четвірки богів у цій збірці, де вони є присутніми майже кожен час. Тут їхня роль полягає в охороні гробу Осіріса та його тіла від ворогів вдень і вночі, у піклуванні про Осіріса (вони приносять масло, пахощі, проводять ритуал відкривання вуст). Авторка також проводить паралелі із Текстами пірамід і містеріями Осіріса. Втім, повертаючись до теми дітей Хора у Книзі мертвих, Рубінштейн наголошує лише на їхній охоронній функції, що стосується Осіріса.

Іншою згадкою про дітей Хора в контексті Книги мертвих є коротка стаття М. Хеерми ван Восса по методології дослідження цієї збірки. Головна ідея цієї статті полягає у необхідності дослідження віньєток та важливості включення цілого корпусу документів, що не обмежується лише папірусами. На прикладі всього дев'яти екземплярів Книги мертвих, розміщеної на різних типах джерел, М. Хеерма ван Восс доводить свою думку. Так, у тексті 161-ї глави згадується Кебехсенуф, але на ілюстраціях в папірусах він не є присутнім. У той же час, на віньєтках до цієї глави, розміщених на гробах, саркофагах, наосах та стінах гробниць Кебехсенуф зображується із своїми трьома братами та Анубісом. Можливу відповідь дослідник знаходить у близькому розташуванні досліджуваної глави та 151-ї (на якій зображено дітей Хора та Анубіса) на одному папірусі з його дев'яти прикладів. В іншому ж типі об'єктів з його прикладів 151-а глава є відсутньою. Саме цим коротким прикладом автор і доводить, що без вивчення цілого комплексу джерел, багато важливих деталей можуть оминути дослідника [6].

Німецький єгиптолог Х. Кокельман у своїй статті 2006 р. теж розглядає сцени із поховальним ложем. Він аналізує малюнки, що наявні у Книзі мертвих пізньої редакції, зокрема у її 17-й, 89-й, 151-й та 154-й главах. Кокельман вказує на те, що у 17-й главі, зазвичай, під ложем знаходиться зображення канопів або ж полотняних мішечків. В той же час, у інших главах, зазвичай, під ложем немає нічого. Дослідник звертає увагу на один нетиповий документ – Книгу мертвих, виписану на бинті мумії (M. Boston MFA 59.1070), де на віньєтці 17-ї глави під ложем знаходиться три антропоморфні фігури. І хоча подібна іконографія є нетрадиційною для Книги мертвих, автор знаходить їй низку паралелей. Серед них є гроби, стели, гробниці, папіруси, рельєфи храмів. У цих джерелах під ложем із померлим можуть зустрічатися такі варіації іконографії: чотири антропоморфних фігури із надписаними іменами дітей Хора; діти Хора в образах мумій; гібридне зображення канопів із силуетом мумій; діти Хора із людськими тілами, що тримають руку/руки догори (долонями вверх); чотири голови дітей Хора; чотири голови дітей Хора, що виступають із тіла змії; виписані ієрогліфікою імена дітей Хора. Найбільш пізні приклади містять зображення трьох антропоморфних фігур, що лежать на боках. Врешті, автор наводить приклади зображень, де присутні лише троє або двоє з дітей Хора, а також зображень із трьома канопами або полотняними мішечками (при цьому Х. Кокельман вказує, що кількість канопів не завжди була категоричною і зустрічаються також варіанти, коли посудин могло бути три, п'ять, шість, сім або дев'ять [7, 86]). Таким чином Кокельман доходить висновку, що навіть попри відсутність приписок, що ідентифікували б антропоморфні фігури, на бинті M. Boston MFA 59.1070 та попри кількість цих фігур, можливість ідентифікації їх в якості дітей Хора залишається дуже вірогідною [7].

Наукова новизна. Тож, у статті було проаналізовано усі відомі дослідження по Книзі мертвих, в яких згадуються діти Хора; це допомогло визначити стан розробки теми ролі божеств у цій збірці. Було визначено, що попри велику кількість віньєток, що зображують цих богів, всебічне дослідження теми – це питання майбутнього. В існуючих працях бракує детальності у вивченні ролі дітей Хора. Так само бракує і ґрунтовного та розширеного аналізу.

Висновки. Розгляд стану розробки теми показав, що існуючі на сьогодні праці можуть стати чудовою основою для подальших студій у напрямку ролі дітей Хора у давньоєгипетській Книзі мертвих. В той же час, ці самі праці і підкреслюють актуальність та необхідність нових досліджень.

Література

1. Авдиев В.И. Сцена бальзамирования в древнеегипетском искусстве / В.И. Авдиев // Труды ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М. – Ленинград, 1939. – С. 107–122. – (Серия искусствоведческих исследований; Т. 6).
2. Масалова К.Ю. Діти Хора: до історії вивчення образу та актуальності теми / К.Ю. Маслова // Доісламський Близький Схід: історія, релігія, культура. Збірник наукових статей / під ред. М.О. Тарасенка. – К. : Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України, 2014. – С. 139–148.
3. Рубинштейн Р.И. Погребальные обряды по 151-й главе "Книги мертвых" / Р.И. Рубинштейн // Тутанхамон и его время. – М. : Наука, 1976. – С. 129–143.
4. Allen T. G. The Book of the Dead or Going Forth by Day. Ideas of the Ancient Egyptians concerning the Hereafter as expressed in their own Terms / Thomas George Allen. – Chicago : The University of Chicago Press, 1974. – 306 p. – (Studies in Ancient Oriental Civilization ; Vol. 37).
5. Heerma van Voss M. "Horuskinder" / M. H. v. V. // Lexikon der Ägyptologie / Begr. von W. Helck, E. Otto; Hrsg. von W. Helck, W. Westendorf. – Wiesbaden, 1980. – Bd. III. – Kol. 52–53.
6. Heerma van Voss M. Methodology and the Egyptian Book of the Dead / M. Heerma van Voss // Science of Religion : Studies in Methodology / Ed. by Lauri Honko. – The Hauge : Mouton Publishers, 1979. – P. 11–15.
7. Kockelmann H. Drei Götter unterm Totenbett zu einem ungewöhnlichen Bildmotiv in einer späten Totenbuch-Handschrift / Holger Kockelmann // Revue d'Égyptologie. – Paris, 2006. – T. 57. – S. 77–94.
8. Milde H. The Vignettes in the Book of the Dead of Neferrenpet / Henk Milde. – Leiden : Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1991. – IX, 284 p. – (Egyptologische Uitgaven ; VII).
9. Mosher M. Jr. The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period: A Study of Revisions Evident in Evolving Vignettes, and Possible Chronological or Geographical Implications for Differing Versions of Vignettes: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, University of California / Malcolm Jr. Mosher. – Berkley, 1990. – VII, 863 p.
10. Seeber Ch. Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im Alten Ägypten / Christine Seeber. – München – Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1976. – 271 s.
11. Van Siclen III C.C. Review: Untersuchungen zur Darstellung des Totengerichts im alten Agypten by Christine Seeber / Charles C. Van Siclen III // JARCE. – Vol. 22. –1985. – P. 229–230.

References

1. Avdiyev, V.I. (1939The embalment scene in Ancient Egyptian Art. B. Vipper (Eds.), Trudy GMII im. A.S. Pushkina, (pp. 107–122). Moscow – Leningrad: Iskusstvo [in Russuian].
2. Masalova, K.Yu. (2014The Children of Horus: to the topicality and the history of studies on the image of gods. M.O. Tarasenko (Ed.), Doislams'kyy Blyz'kyy Skhid: istoriya, relihiya, kul'tura. Zbirnyk naukovykh statey (pp. 139–148). Kyiv: Instytut skhodoznavstva im. A.Yu. Kryms'koho NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
3. Rubinshtejn, R.I. (1976Burial customs according to Chapter 151 of the Book of the Dead. Korostovtsev M.A.(Eds.), Tutanhamon i ego vremja, (pp. 129–143). Moscow: Nauka [in Russian].
4. Allen, T.G. (1974). The Book of the Dead or Going Forth by Day. Ideas of the Ancient Egyptians concerning the Hereafter as expressed in their own Terms. Chicago: The University of Chicago Press [in English].
5. Heerma van Voss, M. (1980Children of Horus. W. Helck, W. Westendorf (Ed.), LE (Vol. III), (col. 52–53). Wiesbaden: Otto Harrassowitz [in German].
6. Heerma van Voss, M. (1979Methodology and the Egyptian Book of the Dead. L. Honko (Ed.), Science of Religion: Studies in Methodology, (pp. 11–15). The Hauge: Mouton Publishers [in English].
7. Kockelmann, H. (2006). Three gods beneath the bed for the dead in an unusual motif in a late Book of the Dead's handwriting. Rev'yu d'Ezhyptolozhie, 57, 77–94 [in German].
8. Milde, H. (1991). The Vignettes in the Book of the Dead of Neferrenpet. Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten [in English].
9. Mosher, M.Jr. The Ancient Egyptian Book of the Dead in the Late Period: A Study of Revisions Evident in Evolving Vignettes, and Possible Chronological or Geographical Implications for Differing Versions of Vignettes. PhD thesis. Berkley: University of California [in English].
10. Seeber, Ch. (1976). Studies on depiction of the Judgment of the Dead in Ancient Egypt. Munich – Berlin: Deutcher Kunstferlag [in German].
11. Van Siclen III, C.C. (1985). Review: Studies on depiction of the Judgment of the Dead in Ancient Egypt by Christine Seeber. JARCE, 22, 229–230 [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2016 р.

УДК 78.071.1(44) : 78.082

Менделенко Дарья Валентиновна,
аспирантка кафедры истории мировой музыки
Национальной музыкальной академии Украины
им. П. И. Чайковского
dariamendelenko@gmail.com

О НЕСКОЛЬКИХ УРОВНЯХ "ПРОЧТЕНИЯ" МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ПОСЛЕДНИХ СОНАТАХ Ф. ПУЛЕНКА

Цель работы – рассмотреть различные подходы к трактовке авторского замысла Сонаты для кларнета и Сонаты для гобоя и фортепиано Ф. Пуленка, обозначить основные смыслообразующие компоненты музыкального текста. На примере анализируемых сонат показать воплощение идей открытости и многоуровневости художественного текста в творчестве Пуленка и провести параллель с подобным явлением в литературе XX века. **Методология**. Специфика поставленных задач предопределила выбор методологической базы исследования: работа основана на комплексном подходе, объединившем культурно-исторический, проблемный и контекстуальный исследовательские методы. Изучение истоков тематизма Сонат и особенностей работы с цитируемым материалом потребовало привлечения метода интонационного анализа. При выявлении общих принципов с современной литературой использован метод аналогии. **Научная новизна** состоит в том, что впервые камерно-инструментальные сонаты Ф. Пуленка изучаются с применением контекстуального подхода, позволяющего выявить скрытые смыслы, заложенные в авторском тексте. Высказывается предположение о существовании в двух рассматриваемых сонатах имплицитного содержательного слоя, связанного с использованием в них тематического материала созданных ранее произведений. Приведенные наблюдения расширяют и углубляют представления о стиле и музыкальном мышлении Ф. Пуленка, а также позволяют вписать творчество композитора в современный контекст. **Выводы.** Ф. Пуленк воплотил в своем творчестве современную идею *открытости* и *многоуровневости художественного текста*. Безусловно, любое произведение искусства (тем более искусства музыкального) в той или иной степени "открыто" и допускает различные варианты интерпретаций, но в случае с последними опусами Пуленка речь идет об особом "поэтическом подходе", когда многозначность заложена уже в самой *структуре* текста.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, соната, музыкальный текст, цитата, многоуровневость, открытость.

***Менделенко Дар'я Валентинівна**, аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

Про декілька рівнів "прочитання" музичного тексту в останніх сонатах Ф. Пуленка

Мета роботи – розглянути різні можливі підходи до трактування авторського замислу Сонати для кларнета і Сонати для гобоя та фортепіано Ф. Пуленка, вказати основні смислоутворюючі компоненти музичного тексту. На прикладі проаналізованих сонат показати втілення ідей відкритості та багаторівневості художнього тексту у творчості Пуленка та провести паралель з подібним явищем у літературі XX століття. **Методологія.** Специфіка поставлених завдань зумовлює вибір методологічної бази дослідження: роботу засновано на комплексному підході, що поєднав культурно-історичний, проблемний і контекстуальний дослідницькі методи. Розгляд походження тематизму Сонат і особливостей роботи з цитованим матеріалом потребував залучення методу інтонаційного аналізу. При виявленні загальних принципів із сучасною літературою використано метод аналогії. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше камерно-інструментальні сонати Ф. Пуленка вивчаються із застосуванням контекстуального підходу, що дає змогу виявити приховані смисли, закладені в авторському тексті. Висловлюється припущення про існування в двох розглянутих сонатах імпліцитного змістовного шару, пов'язаного з використанням в них тематичного матеріалу написаних раніше творів. Наведені спостереження розширюють і поглиблюють уявлення про стиль і музичне мислення Ф. Пуленка, а також дозволяють вписати творчість композитора в сучасний контекст. **Висновки.** Ф.Пуленк втілив у своїй творчості сучасні ідеї *відкритості* та *багаторівневості* художнього тексту. Безумовно, будь-який твір мистецтва (тим більше мистецтва музичного) в тій чи іншій мірі є "відкритим" і допускає різні варіанти інтерпретацій, але у випадку з останніми опусами Пуленка йдеться про особливий "поетичний підхід", коли багатозначність закладена вже в самі *структурі* тексту.

Ключові слова: Ф. Пуленк, соната, музичний текст, цитата, багаторівневість, відкритість.

***Mendelenko Daria,** post-graduate student, Chair of the history of world music, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

About the several levels of the "reading" of musical text in the last sonatas by F. Poulenc.

The purpose of the study is to consider different approaches to the interpretation of the author's conception of the Sonata for Clarinet and Sonata for Oboe and Piano by F. Poulenc and to identify the main semantic components of the musical text. Through the example of analyzed Sonatas, the research shows the implementation of ideas of openness and multiple-level system of an artistic text in the work of Poulenc and draws a parallel with a similar phenomenon in the literature of the twentieth century. **Methodology.** The specifics of the tasks determines the choice of the methods of the research. It is based on an integrated approach that has combined the cultural and historical, problem and contextual

© Менделенко Д.В., 2016

research methods. The study of the origins of the musical material of the Sonatas and principles of the work with borrowed thematic invention required the use of the method of intonation analysis. In the process of identification of common principles with the contemporary literature, the analogy method is used. **The scientific novelty** consists in the fact that for the first time the chamber sonatas by F. Poulenc are studied through the use of a contextual approach allowing to reveal the hidden meanings of the author's text. The author makes an assumption about the existence in two Sonatas of the implicit meaningful layer associated with the use of the thematic material of previously created works. These observations extend and deepen the idea of the style and music thinking of F. Poulenc, as well as allow to put the composer's work into the modern context. **Conclusions.** Poulenc incarnated in his work the modern idea of openness and multiple-level system of a literary text. Certainly, any work of art (especially of music art) is "open" to any extent and allows different interpretations, but in case of the last opus by F. Poulenc we are talking about a special "poetic approach", when multiple meaning is already incorporated into a structure of the text.

Key words: F. Poulenc, sonata, music text, citation, multiple-level system, openness.

Актуальность темы исследования. Проблема адекватной трактовки музыкального произведения, раскрытия всего богатства смыслов, заложенного в авторском тексте – одна из ключевых и наиболее сложных для музыкознания, тем более когда речь идет о жанрах чистой музыки, потенциально открытых для бесконечного количества различных интерпретаций. Выявление всех смысловых нюансов, заложенных в произведении, требует знания контекста, невнимание же к нему ведет к поверхностному или искаженному пониманию смысла высказывания автора.

Чрезвычайно актуальной эта проблема становится при обращении к творчеству Франсиса Пуленка, за которым прочно закрепилась репутация композитора, создающего очаровательную музыку, не отличающуюся при этом особой серьезностью или глубиной.

Последние два опуса Ф. Пуленка – Соната для кларнета и Соната для гобоя с фортепиано – созданные в 1962 году, за несколько месяцев до его смерти, остаются в числе наиболее популярных и часто исполняемых в творческом наследии Ф. Пуленка. Однако в литературе они получили достаточно неоднозначную оценку. Критики часто обращают внимание на недостатки Сонат, предпочитая им созданную пятью годами ранее Сонату для флейты. В частности, К. Шмидт пишет, что "последние две сонаты <…>, хоть они и созданы искусным мастером, затмила более ранняя Соната для флейты" [15, 445]. После премьеры Сонаты для кларнета в Карнеги-Холле критик из "The New York Times" Харольд Шенберг писал: "Трехчастная Соната достаточно кратка <…>. Это типичный Пуленк". И далее, по поводу третьей части: "Самая слабая из трех частей – финал, который стремится вперед, но несколько прямолинеен. Здесь, похоже, вдохновение Пуленка иссякло" [16].

В двух наиболее значительных французских изданиях о Пуленке – монографиях А. Эля [11] и Э. Лякомба [12], этим сонатам уделено недостаточно много места: здесь приводится краткая история их создания, особенности процесса работы над произведениями, общие сведения о строении цикла, а также замечания о предпочтении, отдаваемом Пуленком деревянным духовым инструментам. Отдельные упоминания о камерно-инструментальных сонатах находим также в русскоязычной монографии И. Медведевой [5] и в диссертационном исследовании Е. Жуковой [4], посвященном фортепианной музыке композитора. Большая популярность этих произведений среди исполнителей вызвала появление ряда статей, рассматривающих сонаты с позиций исполнительской интерпретации (назовем здесь статьи Н. Толстых [7], Е. Багровой [1], И. Галочкиной [3]).

Анализ сонат, который приводится в перечисленных исследованиях, направлен скорее на выявление общих закономерностей, типовых черт трактовки сонатного жанра у Пуленка, и нивелирует различия, индивидуальность каждого из изучаемых опусов (ведь общие принципы трактовки жанра, организации целого и работы с материалом остаются относительно стабильными на протяжении всего творческого пути композитора). Невнимание же к глубинным уровням содержания ведет к неполному и несколько упрощенному пониманию художественной концепции рассматриваемых произведений.

Цель настоящего исследования – показать различные подходы к трактовке авторского замысла поздних сонат Ф. Пуленка, раскрыть смысловую многоуровневость музыкального текста и обозначить его основные смыслообразующие компоненты.

Научная новизна статьи состоит в том, что впервые камерно-инструментальные сонаты Ф. Пуленка изучаются с применением контекстуального подхода, позволяющего выявить скрытые смыслы, заложенные в авторском тексте. Высказывается предположение о существовании в двух рассматриваемых сонатах имплицитного содержательного слоя, связанного с использованием в них тематического материала созданных ранее произведений. Приведенные наблюдения расширяют и углубляют представления о стиле и музыкальном мышлении Ф. Пуленка, а также позволяют вписать творчество композитора в современный контекст.

Изложение основного материала. Одним из смыслообразующих компонентов авторского текста в Сонатах выступают посвящения. По словам Э. Лякомба, многие произведения Пуленка рождались "со скрытой на заднем плане сетью аллюзий, возможно даже программой" [12, 121], секретом которой композитор делился лишь с ближайшими друзьями. Свидетельством существования такой "программы личного характера", связанной с любимыми людьми композитора, служат письма и посвящения.

Две рассматриваемые сонаты посвящены памяти композиторов, с которыми Пуленка связывали дружеские отношения (Соната для кларнета – А. Онеггеру, Соната для гобоя – С. Прокофьеву). Такие посвящения, а также особенности организации циклов побуждают некоторых исследователей к поиску в сонатах прямых связей с музыкой и даже личными качествами адресатов. Так, И. Галочкина утверждает, что "различное преломление одинаковой идеи сонат-посвящений говорит о различном восприятии Пуленком двух музыкантов-друзей и воспоминаний о них" [3, 24], "…неукротимое движение крайних разделов второй части [Сонаты для гобоя] вытекает из восприятия Пуленком Прокофьева-музыканта" [3, 19]. В Сонате памяти Прокофьева исследователи ищут русские влияния ("русский дух" [7]) или непосредственные тематические заимствования, тогда как единственной цитатой в полном смысле слова (использованием чужого материала) в Сонате, посвященной Прокофьеву, является тема первой части, заимствованная из Скрипичного концерта И. Стравинского.

Отметим, что ни Онеггер, ни Прокофьев никогда не принадлежали к кругу самых близких друзей Пуленка (настолько близких, чтобы посвятить их памяти последние произведения).

Пуленк говорил, что никогда не был с Онеггером так близок, как с другими участниками "Шестерки". Онеггер, который был старше Пуленка, долгое время, по словам самого композитора, "внушал ему робость". Более того, Онеггер и Пуленк всегда были композиторами с разными эстетическими установками, стилевыми и жанровыми предпочтениями: "Артюр находил мою музыку слишком легковесной, а я его – слишком тяжеловесной! <…> мы избрали противоположные пути" [14, 905]. По-настоящему сблизились композиторы лишь в последние годы жизни Онеггера.

Отношения Пуленка и Прокофьева, обрисованные в литературном наследии Пуленка в несколько преувеличенно идиллических тонах (С. Одель говорит о Пуленке как о единственном французском музыканте, с которым Прокофьева связывали приятельские отношения; воспоминаниям о дружбе с русским композитором посвящен раздел книги "Я и мои друзья" [14, 908-915]), очевидно, не были такими уж простыми. В "Дневниках" Прокофьева парижского периода находим разгромную, язвительную (даже с учетом чрезвычайной критичности и скверного характера Прокофьева) критику Пуленка-композитора: "Слушал музыку Пуленка <…>, кое-что интересное тонет в бездне дурного вкуса" [6, 152]; "То танго, то скрадено у Бетховена, а то из "Жизни за царя". Дилетант – вот определение Пуленка" [6, 328]; русский композитор называет произведения Пуленка музыкой "без вкуса и техники" [6, 351].

Пуленк же говорит о Прокофьеве как о композиторе, музыка которого "стала частью его эмоциональной жизни" [14, 323] и с момента первого знакомства с ней вызывала неослабевающее с годами восхищение. Чем была для композитора прокофьевская музыка, помогают понять статьи Пуленка, посвященные фортепианному творчеству русского композитора [14, 322-333, 342-351]. Таким образом, в случае посвящения сонаты Прокофьеву, скорее можно говорить о дани уважения композитору, оказавшему большое влияние на творчество Пуленка. Это посвящение обращено не к Прокофьеву, но призвано еще раз подчеркнуть, какое значение имела музыка русского композитора *для самого Пуленка*.

На наш взгляд, для понимания смысла, заложенного в этих произведениях, прежде всего необходимо проследить происхождение тематического материала и то значение, которое имел для композитора каждый из цитируемых источников. Ведь основой тематического развития в Сонате для кларнета и Сонате для гобоя становится цитирование – практически все темы основаны на заимствованном материале (за исключением двух, которые, впрочем, не будучи цитатами в полном смысле слова, используют языковые параметры "чужих" стилей, т.е. представляют собой стилистические заимствования). Сразу же отметим, что, говоря о цитате, мы используем это понятие в широком значении – как любое заимствование из другого текста. Цитаты в анализируемых сонатах различны по авторству (автоцитаты или заимствование "чужого" материала); материалу (отдельный прием, мелодическая линия, фрагмент всей музыкальной фактуры, стилевое заимствование); масштабу (от краткой интонации до цитирования темы полностью) и точности воспроизведения первоисточника.

В Сонате для кларнета использован тематический материал, заимствованный из оперы "Человеческий голос" (тема "в духе траурного марша" [5, 186], звучащая в финальном эпизоде оперы, ц. 107, лежит в основе темы раздела А I части Сонаты – цц. 2-3), "Domine Deus, Agnus Dei" из кантаты "Gloria" (из темы, звучащей в ц. 43 кантаты, вырастает вся тематическая ткань "Романса" – II части Сонаты; из ее начального мотива – хода по звукам увеличенного трезвучия, вырастает тематизм раздела В I части); Концерта для фортепиано cis-moll (краткий мотив, звучащий в Финале

Концерта, тт. 22-23, появляется в теме раздела А III части Сонаты, т. 6) и популярной песни "Je cherche après Titine"[1] (III часть Сонаты, раздел В, ц. 3). В основе тематического развития Сонаты для гобоя лежит материал Концерта для скрипки с оркестром в ре И. Стравинского (на начальной теме "Токкаты" из Концерта, ц. 1-3, построена тема раздела А I части); Семи респонсориев Страстной недели (в частности, в Сонате использован материал первого (в III части, раздел А) и третьего (в I части, тт. 60-63 и 68-71) респонсориев); а также Литаний (в разделе А III части) и первой из Четырех маленьких молитв Св. Франциска Ассизского (в Scherzo Сонаты, 4 т. до ц. 12).

Отдельную часть заимствований представляют стилевые ассоциации. Поскольку речь идет об использовании лишь общих стилистических закономерностей, у исследователей возникают ассоциации с разной музыкой: А. Эль утверждает, что тема "Элегии" (I части Сонаты для гобоя) "могла бы принадлежать Прокофьеву, переработанному Стравинским эпохи "Похождений повесы" и Пуленком, естественно" [11, 302]; советская исследовательница И. Галочкина находит несколько отсылок к "Ромео и Джульетте" (в Скерцо Сонаты для гобоя, среднем разделе I и в III части Сонаты для кларнета), а также к Пятой симфонии Прокофьева; "Оплакивание" из Сонаты для гобоя, по ее мнению, "напоминает русскую печальную песнь-причет" [3, 21].

На наш взгляд, мощная коннотация и значимость цитируемых произведений для композитора исключает возможность случайного появления цитат или их использования в качестве только лишь "строительного материала". Показателен уже один только тот факт, что большинство автоцитат в Сонатах происходят из духовных произведений Пуленка. Разумеется, появление тематизма этих произведений даже в инструментальной музыке, содержит в "свернутом" виде смысл, заложенный в духовном тексте, который, если и не известен слушателю, то, вне всякого сомнения, осознавался самим композитором.

"Литании Черной Богоматери Рокамадурской" – первое духовное сочинение Пуленка, обозначившее перелом в мировоззрении композитора и разделившее надвое его творческий путь. Это искренняя, проникновенная молитва о прощении и заступничестве. Текст литании "Dieu le père, créateur, ayez pitié de nous" ("Бог-отец, создатель, сжалься над нами") ложится подтекстовкой к мелодической линии фортепианной партии во вступлении.

Маленькие молитвы Св. Франциска Ассизского – одно из небольших и на первый взгляд "малозначительных" (œuvres mineures) произведений, к которому сам композитор относился с особой нежностью. Обращение к текстам Св. Франциска было значимым для Пуленка, ведь, как утверждал сам композитор, "францисканский дух его всегда глубоко волновал", а "положив на музыку эти удивительно трогательные молитвы, он стремился совершить акт смирения" [14, 813]. В Сонате для гобоя использован небольшой отрывок из первой молитвы, обращенной к Деве Марии, звучащий на словах "Радуйтесь, святые добродетели, которые милостью и светом Духа Святого изливаются в сердца верных, чтобы из неверных делать верных Богу" (ц. 5).

Семь респонсориев Страстной недели – определенный итог для духовной музыки композитора: здесь Пуленк в последний раз в своем творчестве обратился к пассионной теме, использовал музыкальный материал своего первого духовного произведения, а в качестве одного из текстов избрал Tenebræ factæ sunt ("Тьма спустилась"), использованный им ранее в Четырех покаянных мотетах. Сам композитор не раз говорил, что Респонсории станут его последним духовным сочинением, американский исследователь К. Дэниэл высказал предположение, что, работая над Респонсориями Пуленк писал свои собственные "страсти"[2].

В кантате "Gloria", наполненной образами лучезарной радости, прославления божественного духа, также получила свое отражение и пассионная тема. Две арии сопрано образуют в цикле лирико-драматическую линию, кульминацией которой становится № 5 "*Domine Deus, Agnus Dei*", где скорбные образы достигают остро трагедийного уровня [2, 16-17].

Не меньшей смысловой нагрузкой обладает тема траурного марша из финального эпизода оперы "Человеческий голос", по словам самого Пуленка – его "музыкальной исповеди"[3]. Цитируемая тема звучит в сцене прощания, в последние минуты разговора главной героини с любимым, как воплощение предельного отчаяния, безысходности, всепоглощающей, сводящей с ума любви и невыносимого одиночества.

Две цитаты "чужого" музыкального материала в Сонатах, на наш взгляд, отражают важные черты мышления Пуленка: в случае незамысловатой песенки "Je cherche après Titine" – его пристрастие к (так называемой) "прелестной плохой музыке"; в случае темы из Скрипичного концерта И. Стравинского – глубокое уважением к одному из "музыкальных отцов" и, в целом, связь с традицией.

Важным смыслообразующим фактором является и то, как композитор работает с заимствованным музыкальным материалом: подчеркивает наличие цитаты, маскирует ее, использует

как импульс для развития собственной темы или следует лишь общим закономерностям "чужого" стиля. Так, композитор чрезвычайно бережно обращается с материалом духовных произведений, оставляя без изменений их образное наполнение, а также языковые параметры – гармоническую основу и мелодический контур оригинала, а иногда тональность и даже тембр цитируемого первоисточника (как в случае с цитатой из кантаты "Gloria": начальный мотив – восходящее движение по звукам a-des-f-a – который затем появится в Сонате для кларнета, в первоисточнике также был поручен солирующему кларнету).

Тема из "Человеческого голоса" в нотном тексте Сонаты для кларнета остается практически без изменений (вплоть до фактурных особенностей сопровождения), но композитор как бы "снижает" ее яркую экспрессивность за счет значительной разницы темпов (Très calme в опере и Allegretto – в Сонате), изменения начальной интонации (экспрессивный ход #VII-I-III, создающий контур ум. 4 в опере, заменен на поступенное движение I-II-III – в Сонате) и "смягчения" остроты ритма (простой пунктир вместо двойного). Думается, что жанровая и образная трансформация знаковой для композитора темы (ведь это одна из ключевых тем в опере) существенна для понимания заложенного в сонате содержания.

Обращаясь к "чужим" темам, Пуленк использует их как импульс для дальнейшего тематического развития. Начальная интонация (V ст. с верхним и нижним хроматическими вспомогательными звуками в "Titine", VII-I-II-I – у Стравинского), фигура аккомпанемента (чередование терций и секунд в Концерте) или ритмический рисунок становятся толчком для создания собственной темы.

Посредством цитирования в Сонатах создается "автобиографический" план повествования, а музыкальный текст произведений расслаивается на несколько смысловых уровней, связанных с содержанием цитируемого произведения и с его значением в биографии композитора. Здесь невольно возникает параллель с подобным явлением в литературе, когда в сотканном из аллюзий и отсылок тексте возникают несколько планов повествования. Говоря об этой тенденции, характерной для современной Пуленку литературы в целом, сошлемся на наиболее яркий пример – творчество Дж. Джойса. Так, в его романе "Улисс", помимо собственно сюжетного плана, существуют реальный, Гомеров, тематический и несколько "дополнительных" планов.

Разумеется, параллель с Джойсом весьма условна, речь идет лишь о схожем "типе поэтики". В отличии от Джойса, роман которого в результате перенасыщенности интертекстуальными отсылками стал практически недоступным для рядового читателя (Джойсу, как известно, нужен был "идеальный читатель с идеальной бессонницей"), музыке Пуленка удалось сохранить простоту восприятия и истинно французское очарование.

Множество аллюзий, цитат и скрытых в них подтекстов, вызывает закономерный вопрос: к какому слушателю обращена музыка композитора, кто адресат его "высказывания"? Создавая произведение, автор текста ориентируется на определенный тип слушателя (или другого реципиента), способного выявить смысл, который был туда заложен: по словам У. Эко, "…автор (если он предназначает свой текст для коммуникации) должен исходить из того, что комплекс применяемых им кодов – такой же, как и у его возможного читателя" [9, 17].

Если все упомянутые заимствования, цитаты в поздних сонатах Пуленка являются существенной составляющей концепции произведения, то восприятие его потребовало бы от слушателя поистине внушительного объема "личной (музыкальной) энциклопедии", которая помимо всего прочего, предполагала бы доскональное знание музыки самого Пуленка. Показателен тот факт, что каждый из исследователей, обратившись к произведениям Пуленка, находит свой комплекс цитат, в зависимости от личного музыкального "тезауруса".

Обратимся здесь к введенным У. Эко понятиям "образцового читателя" и "образцового автора" – двух "взаимно друг друга создающих" [8, 47] фигур, которые формируются внутри текста и являются частью его структуры. Поскольку понятие текста не ограничивается лишь рамками литературы и относится в равной степени ко всем видам искусства, то и слово "читатель" в высказываниях Эко можно заменить на эквивалентное ему "слушатель" или "зритель".

Эко говорит об образцовых читателях двух уровней: первый реагирует на заложенные в тексте импульсы так, как это было задумано автором; второй – идет дальше и стремится познать механизмы, на которых текст построен и понять, каким читателем он должен стать: "…существуют два способа гулять по литературному тексту, – пишет Эко. – Любой художественный текст адресован прежде всего образцовому читателю первого уровня, который, имея все на то основания, желает знать, чем кончится дело <…>. Однако всякий текст адресован также и образцовому читателю второго уровня, который пытается понять, каким именно читателем этот конкретный текст просит его стать, который стремится выяснить, как именно образцовый автор водительствует своим читателем" [8, 50-51, курсив мой. – Д. М.].

Мы попытались стать (или хотя бы приблизится к этому) образцовым слушателем для последних опусов Пуленка и понять, чего композитор ожидает от потенциального слушателя своей музыки.

Выводы. Пуленк воплотил в своем творчестве современную идею открытости и многоуровневости художественного текста. Безусловно, любое произведение искусства (тем более искусства музыкального) в той или иной степени "открыто" и допускает различные варианты интерпретаций, но в случае с последними опусами Пуленка речь идет об особом "поэтическом подходе", когда многозначность заложена уже в самой структуре текста. Наши наблюдения по поводу его последних опусов имеют отношение именно к образцовому автору, сформированному внутри текста и являющемуся частью его структуры, ведь автору эмпирическому – композитору Франсису Пуленку, как известно, была чужда излишняя рациональность, он полагался в своем творчестве на интуицию, инстинкт и выступал против аналитического исследования его музыки. Композитор говорил: "Ни в коем случае не анализируйте мою музыку, любите ее" [10, 16].

Примечания

[1] "*Je cherche après Titine*" ("Я ищу Титину") – популярная французская песня, написанная Л. Данидерффом в 1917 году, получившая затем всемирную известность благодаря кинофильму "Новые времена" (1936), где она прозвучала в исполнении Ч. Чаплина. В знаменитой финальной "бессмысленной песенке" в первый и последний раз зритель слышал *голос* бродяги Чарли ("Новые времена" – кинофильм, завершивший эпоху немого кино). Эта песня известна по всему миру с различными названиями и подтекстовкой.

[2] Обилие тематических связей с Респонсориями позволило Е. Багровой рассматривать Сонату для гобоя и фортепиано как уникальный пример "пограничного" (синтетического) жанра, объединившего в себе элементы, характерные для камерно-инструментальной и духовной музыки композитора, исследовательница трактует Сонату как "*инструментальные пассионы*" [1, 45].

[3] "…музыка душераздирающей трагедии (моей). Это музыкальная исповедь!!!" [13, 28].

Литература

1. Багрова Е. Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка / Е. Багрова // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2014. – №4 (11). – С. 36-45.
2. Бакун М. И. Трактовка жанров духовной музыки в творчестве Франсиса Пуленка [Текст] : автореф. дис. ... канд.искусствоведения : 17.00.02 / М. И. Бакун; Санкт-Петерб. гос. консерватория (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2013. – 22 с.
3. Галочкина И. В. Сонаты Пуленка для духовых инструментов и фортепиано в классе камерного ансамбля: методические рекомендации/ И. В. Галочкина: под ред. Н. И. Копысовой. – Минск : Белорусская Государственная консерватория им. А. В. Луначарского, 1989. – 29 с.
4. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. А. Жукова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 218 с.
5. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 254 с.
6. Прокофьев С. Дневник 1907 – 1933: В 3 кн. / С. Прокофьев; предисл. Свят. Прокофьева. – Ч. 2. – Париж : sprkfv, 2002. – 892 с.
7. Толстых Н.П. Камерно-ансамблевая музыка XX века в курсе фортепиано: Франсис Пуленк. Утренняя серенада; Соната для гобоя и фортепиано // Курс фортепиано в системе музыкального образования: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных / Ред.-сост. Н.П. Толстых. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 114—127.
8. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовской. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 285 с.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 502 с.
10. Bernac P. Francis Poulenc et ses mélodies / Pierre Bernac. – Paris : Buchet-Chastel, 1978. – 220 p.
11. Hell H. Francis Poulenc, musicien francais / H. Hell. – Paris : Fayard, 1978. – 391 p.
12. Lacombe H. Francis Poulenc / H. Lacombe. – Paris : Fayard, 2013. – 1104 p.
13. Poulenc F. Correspondance 1910-1963 / [Réunie, choisie, présente et annotée par Myriam Chimènes].– Paris : Fayard, 1994. – 1129 p.
14. Poulenc F. J'écris ce qui me chante : Textes et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon. – Paris : Fayard, 2011. – 920 p.
15. Schmidt C. B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc / Carl B. Schmidt. – London : Pendragon Pr, 2001. – 621 p.
16. Schonberg H. C. Music: A Tribute to Francis Poulenc / Harold C. Schonberg. // The New York Times. – 1963. – April, 11. – P. 29.

References

1. Bagrova, E. (2014). Reflections on the synthesis of genres in the Sonata for Oboe and Piano by Francis Poulenc. Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh, 4 (11), 36-45 [in Russian].
2. Bakun, M. I. (2013). The interpretation of sacred music genres in the work of Francis Poulenc. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg: N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory [in Russian].
3. Galochkina, I. V. (1989). Poulenc's sonatas for wind instruments and piano in the class of chamber ensemble: methodical recommendations. N. I. Kopysova (Ed.). Minsk: Belarusian State Conservatory named after A. V. Lunacharsky [in Russian].
4. Zhukova, O. A. (2009). Francis Poulenc's piano work in the context of French clavier traditions. Candidate's thesis. Kyiv: Nat. mus. academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
5. Medvedeva, I. (1969). Francis Poulenc. Moscow: Sovetskiy Kompozitor [in Russian].
6. Prokofiev, S. (2002). Diary 1907 – 1933 (Part 2). Paris: sprkfv [in Russian].
7. Tolstykh, N. P. (1997). Chamber ensemble music of the XX century in the course of the piano: Francis Poulenc. Aubade; Sonata for Oboe and Piano. Course of the piano in the system of music education: Sbornik trudov RAM im. Gnesinykh, 114-127 [in Russian].
8. Eco, U. (2002). Six walks in the fictional woods. (A. Glebovskaya, Trans). St. Petersburg: Simpozium [in Russian].
9. Eco, U. (2007). The role of the reader: explorations in the semiotics of texts. (S. D. Serebryanyy, Trans). St. Petersburg: Simpozium [in Russian].
10. Bernac, P. (1978). Francis Poulenc and his mélodies. Paris: Buchet-Chastel [in French].
11. Hell, H. (1978). Francis Poulenc, the french musician. Paris: Fayard [in French].
12. Lacombe, H. (2013). Francis Poulenc. Paris: Fayard [in French].
13. Poulenc, F. (1994). Correspondence 1910-1963. M. Chimènes (Ed.). Paris: Fayard [in French].
14. Poulenc, F. (2011). I write what sings to me: Texts and interviews gathered, presented and annotated by Nicolas Southon. Paris: Fayard [in French].
15. Schmidt, C. B. (2001). Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. London: Pendragon Pr [in English].
16. Schonberg, H. C. (1963). Music: A Tribute to Francis Poulenc. The New York Times, 11 April, 29 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.02.2016 р.

УДК 398.54

Понікаровська Наталія Андріївна,
аспірантка кафедри культурології
та медіа-комунікацій Харківської
державної академії культури
natapinta@gmail.com

ПОШИРЕННЯ ХРИСТИЯНСТВА ЯК ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦІЇ УЯВЛЕНЬ ПРО КАТЕГОРІЮ ЗАЛОЖНИХ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із розглядом хрещення Київської Русі та поступового поширення християнства як чинника трансформації уявлень про категорію заложних. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурологічного підходу, що уможливив розгляд означених уявлень у якості елемента системи традиційної культури у різні історичні періоди (дохристиянську та християнську добу); діяльнісного підходу, що уможливив звернення до категорії предметної діяльності людини, а саме міфопоетичного тексту й поховальної та поминальної традиційної обрядовості. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні хрещення Київської Русі й поступового поширення християнства як першого чинника трансформації уявлень про категорію заложних. У XI–XIX ст. завдяки процесам християнізації здійснюється перехід від безапеляційного суспільного остракізму й утилізації тіла через його викидання в пустельні місця й болота до колективного поховання заложних без відспівування в неосвяченій землі (скудельницях) з подобою громадської панахиди. **Висновки.** Поширення християнства нами розглядається як перший з факторів трансформації народних уявлень про категорію заложних, основним важелем якої виступає зміна картини світу. Змінюється статус та значення даних уявлень: якщо в дохристиянську добу вони органічно входять до шару танатичних уявлень, постають у якості функціонуючої частини міфологічного знання і для носія міфологічної свідомості є реальністю, що проживається, то з поширенням християнства вони постають частиною синкретичних народних вірувань, перестають відрізнятись безкомпромісністю та безапеляційністю, поступово витісняються християнським віровченням. Складний перехід від міфологічного світогляду до християнської релігії певним чином демонструють українські фольклорні тексти, в яких представлено елементи обох світоглядних систем.

Ключові слова: заложні, трансформація, хрещення, скудельниці, "убогі дома", давньослов'янська культура, міфологія.

© Понікаровська Н.А., 2016

***Поникаровская Наталия Андреевна**, аспирантка кафедры культурологии и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры*

Распространение христианства как фактор трансформации представлений о категории заложных

Цель работы. Исследование связано с рассмотрением крещения Киевской Руси и постепенным распространением христианства как фактора трансформации представлений о категории заложных. **Методология** исследования заключается в использовании историко-культурологического подхода, позволившего рассмотреть данные представления в качестве элемента традиционной культуры в разные исторические периоды (дохристианский, христианский); деятельностного подхода, позволившего обратиться к категории предметной деятельности человека, а именно к мифопоэтическому тексту, погребальной и поминальной традиционной обрядовости. **Научная новизна** работы заключается в определении факта крещения Киевской Руси и постепенного распространения христианства как первого фактора трансформации представлений о категории заложных. В XX–XIX вв. ввиду процессов христианизации происходит переход от безапелляционного общественного остракизма и утилизации тела путем его выбрасывания в пустынные места и болота к коллективному захоронению без отпевания в неосвященной земле (скудельницах) с подобием общественной панихиды. **Выводы.** Распространение христианства нами рассматривается как первый фактор трансформации представлений о категории заложных, основой которого выступает смена картины мира. Изменяется статус и значение данных представлений: если в дохристианскую эпоху они органично входят в пласт танатических представлений, являются функционирующей частью мифологического знания и для носителя мифологического сознания являются переживаемой им реальностью, то с распространением христианства они существуют как часть синкретических народных верований, перестают отличаться бескомпромиссностью и безапелляционностью, постепенно вытесняются христианским вероучением. Сложный переход от мифологического мировоззрения к христианской религии определенным образом демонстрируют украинские фольклорные тексты, в которых представлены элементы обеих мировоззренческих систем.

Ключевые слова: заложные, трансформация, крещение, скудельницы, "убогие дома", древнеславянская культура, мифология.

***Ponikarovska Nataliia,** Kharkiv State Academy of Culture, Post-graduate of the Department of Cultural Studies and Media-Communications*

Spread of Christianity as a Factor of Transformation of the Zalozhny Category Idea

The purpose of the research is to study Baptism of Kievan Rus' and the gradual spread of Christianity as a factor of transformation of popular views on the "zalozhny" dead. **The methodology** of this research is based on the historical- cultural approach, which allows to consider the mentioned above views as an element of traditional culture system taking place in various historical periods (pre-Christian and Christian eras); the activity approach, which allows to review the category of human substantive work, specifically mythopoetic texts as well as funeral and memorial traditions. **The scientific novelty** of this work lies in definition of Baptism of Kievan Rus' and gradual spread of Christianity as the first factor of transformation of views on the "zalozhny" dead category. During XI-XIX centuries as a result of Christianization process we can see a transition from peremptory social ostracism and utilization of dead bodies by throwing them out to wastelands and marshlands to a collective burial of "zalozhny" dead in unhallowed lands ("skoudelnytsya") without burial service, but with some kind of a public dirge. **Conclusions.** We consider the spread of Christianity on the territory of Kievan Rus' as the overriding factor among those which caused transformation of folk views on the "zalozhny" category of dead, with change of worldview as a main lever for this transformation. The status and meaning of these views were modified: while they had been a natural part of thanatic views in pre-Christian period and had served as a live and functioning part of a mythological knowledge, as well as a living reality for a mythological consciousness carrier, with the spread of Christianity they existed as a part of syncretic popular beliefs, stopped being intransigent and peremptory, and were gradually displaced by the Christian teaching. A complex transition from the mythological worldview to the Christian religion is represented in Ukrainian folklore texts, which share elements of both worldview systems at the same time.

Key words: the zalozhny, transformation, baptism, "skoudelnytsya", deep pits, miserable houses, culture of Ancient Slavs, mythology.

Актуальність теми дослідження. Цілеспрямоване вивчення категорії заложних починається у XX ст. з публікації у 1916 р. фундаментальної праці видатного етнографа Д. Зеленіна "Очерки русской мифологии. Умершие не своей смертью и русалки" [6]. Автор відмічає диференційоване сприйняття народною думкою померлих "своєю" (пращури) і "не своєю" смертю, і для другої категорії пропонує новий термін – "заложні". На основі аналізу фольклорних джерел і поховально-поминальної обрядовості дослідник декларує новий концепт щодо походження персонажів слов'янської міфології і демонології від померлих передчасною, раптовою, насильницькою смертю та робить ряд важливих висновків щодо їх побутування.

Концепт Д. Зеленіна значно вплинув на подальші розвідки щодо цієї проблематики та був використаний в якості відправної точки такими відомими вченими, як В. Білий [3], Л. Виноградова [4], О. Седакова [9], С. Толста [11]; питання регіональних особливостей зазначених уявлень на фольклорному

матеріалі Бойківщини вивчає Н. Левкович [8]; фактори трансформації уявлень про заложних в Білорусі кінця XX початку XXI ст. досліджує В. Овсейчик [1]. Але на сучасному етапі дослідження проблематики категорії заложних актуальності набуває її багатоаспектне культурологічне вивчення, зокрема визначення факторів трансформації зазначених уявлень в процесі їх розвитку, що і обумовлюють мету цієї роботи.

Мета дослідження – розглянути поширення християнства як чинника трансформації уявлень про категорію заложних.

Виклад основного матеріалу. Уявлення про категорію заложних виникають у дохристиянський період давньослов'янської історії, входять до шару танатичних уявлень і актуалізуються через міфологічне знання про закономірність і обумовленість земного та посмертного буття людини. Вирішальним фактором у відношенні до померлого був характер його смерті, який конкретизується у розділенні на "свою" і "не свою" смерть. У випадку "своєї", тобто природної смерті у похилому віці, до померлих відносилися з великою повагою і благоговінням, кілька раз на рік "запрошували", поминали як у календарні свята, так і в спеціально встановлені для цього дні. Такі померлі набували статусу "чистих предків" і за народними уявленнями возз'єднувалися з власним родом, тобто всіма попередніми поколіннями родини.

Друга категорія покійників – заложні, тобто люди, що померли раптовою або насильницькою смертю, відьми, чаклуни, ті, що зникли безвісти, народжені мертвими, приспані або прокляті батьками діти, порушники табу на надмірну сімейну і подружню тугу, покутники, самогубці тощо. Такі покійники вважалися "нечистими", шкідливими, небезпечними, і як наслідок, недостойними поваги та поминання. За народними уявленнями, внаслідок того, що вони не прожили відпущений їм при народженні вік, тобто певний строк життя, і не набули своєї долі, тобто не виконали свого життєвого призначення, логічний для чистих предків перехід до наступного стану буття ними не здійснюється, вони "застрягають" у світі живих, переходять у розпорядження до "нечистої сили" або перетворюються на демонічну істоту (вихор, русалку, кікімору, злобливого духа тощо).

Єдиної назви для даної категорії покійників ані українська, ані інші слов'янські мови не мають: "Народ взагалі уникає давати точні і ясні імена небезпечним істотам […] Іноді таких покійників народ називає словом мертвяк, тобто зневажливою назвою мерця" [6, 41]. Назву "заложні" Д. Зеленін запозичує у народу що проживає на В'ятці, а її зміст розкриває через спосіб поховання таких померлих, який межує з повною його відсутністю: заложних не ховали в землю або будь-яким іншим чином, їх тіла викидали на пустощі, у яри, болота, густі буреломні зарослі, а тіло закладали гіллям та камінням. Табу на поховання тіла заложного у землі було пов'язано з побоюваннями опоганити землю нечистим тілом, також їх не ховали на кладовищах.

Треба відмітити, що передчасна, випадкова, насильницька смерть, смерть у ворожому просторі (в дорозі, в лісі, тобто поза межами культурного простору) не передбачають наявності у людини шансу прийняти рішення або якимсь чином вплинути на цей факт, проте, пом'якшуючою обставиною це не вважається. У даному випадку ми маємо справу з такою характеристикою міфу, як безкомпромісність, відсутність місця для поступок і рефлексії – якщо культурний порядок порушено, це логічним чином тягне за собою застосування санкції, яку, в даному випадку, можна узагальнити в понятті суспільного остракізму.

Поширення християнства, хоча цей процес і був вельми розтягнутий у часі, ознаменувало собою зміну картини світу: від міфологічної до релігійної, що спричинило суттєві зміни у народному світосприйнятті. На зміну моделі світу, що уособлювалась в образі Світового Дерева, приходить модель з нерухомою землею в центрі, навкруги якої обертається сонце і зорі, змінюється уявлення про час – від міфологічного циклічного до лінійного.

Уявлення про заложних, окрім певних світоглядних засад, від зворотнього демонструють певні морально-етичні основи. З поширенням християнства ці основи, по суті, не були замінено на інші, але вони отримали нову форму – форму християнських заповідей: так шанобливе ставлення до батьків і всього роду знайшло своє відображення у заповіді: "Шануй свого батька та матір свою" [Вихід 20:12]; від скоєння злочину тепер мусив зупинити не острах набути долі заложного, а саме покутника, а такі заповіді, як "Не вбивай" [Вихід 20:13], "Не кради" [Вихід 20:15], "Не свідкуй неправдиво на свого ближнього" [Вихід 20:16].

У Священному Писанні є строки, що забороняють чаклунство і ворожіння: "Не будете ворожити, і не будете чарувати!" [Левіт 19:26], "Ворожку не залишай живою" [Вихід 22:18], самогубство: "Терпеливістю вашою душі свої ви здобудете" [Луки 21:19], надмірну тугу по померлим: "Я не хочу залишити вас, брати, в незнанні про покійних, щоб ви не сумували, як інші, що не мають надії. Бо, якщо ми віруємо, що Ісус помер і воскрес, так і покійних через Ісуса приведе Бог із Ним" [До Солунян 4:13 – 14]. Християнські догмати дещо згладжують напругу між опозиціями своя / не своя смерть: "Господь дав, Господь і взяв" [Іов 1:21].

Встановлення християнства як духовної домінанти природнім чином потягнуло за собою певні зміни у поховальній та поминальній обрядовості. Поширений обряд кремації з наступним насипанням кургану, або закопуванням праху у землю потроху замінюється християнським погребінням у землі: "В поті лиця ти їстимеш хліб, доки не повернешся в землю, з якої ти взятий, бо ти є прах і до праху повернешся" [Книга Буття 3:19]. Служителі церкви намагались боротись з поганськими традиціями, в тому числі зі звичаєм викидання тіла заложного, що, вірогідно, сприяло встановлення традиції колективних поховань у скудельницях.

Скудельниці, або так звані убогі будинки, являли собою великі та глибокі ями, що іноді мали молитовні храми. В ці ями клали тіла та залишали їх не засипаними до сьомого четверга після Великодня. В цей день священики служили загальну панахиду, а люди приносили кутю та свічки. Після панахиди "заради Бога" засипали яму з тілами та викопували нову [6, 95].

Звернення до теми скудельниць зустрічаємо в роботах видатних істориків і етнографів, наприклад, скудельниці згадує Н. Костомаров: "Утоплеників і удавлеників не ховали на кладовищах; навпаки, існувало навіть вірування, що якщо де-небудь поховають потопельника або удавленика, то за це весь край осягає лихо; на цій підставі в старовину народ, приведений в хвилювання якимось нещастям, наприклад неврожаєм, вигрібав таких мерців з могили. Але взагалі їх ховали в убогому домі, якщо вони не були самогубці […] В них ховали взагалі знедолених, які не вважалися достойними бути похованими на кладовищі. Так, і злодіїв і розбійників, страчених або померлих від ран, ховали в убогому домі без відспівування" [7, 114].

Традицію будувати скудельниці, що була відома з часів Київської Русі, описує М. Соловйов: "Звернемося до фізичних лих. Під 1230 роком літописець говорить про голод, який лютував у Росії, окрім Києва: в половині вересня мороз побив весь хліб в Новгородській області, і звідси почалося горе велике […] Архієпископ Спиридон поставив скудельниці і приставив людину добру й смиренну, ім'ям Станіл, звозити до неї мерців на конях з усього міста" [10, 1219]. Тут мова йде про вимушеність через голод використання саме цього способу поховання, але цей приклад свідчить про те, що традиція будувати скудельниці була досить усталеною.

У першому томі своєї "Історії" до теми скудельниць звертається Є. Голубинський: "В старий, цілком імовірно, стародавній час у нас особливим чином ховали людей що померли нещасливими і раптовими смертями, – удавлеників, потопельників, тих що замерзли, взагалі самогубців та тих що померли до часу на дорогах і на полях. Їх не відспівували і не клали на кладовищах при церквах, а невідспіваних відвозили в так звані убогі дома, інакше – божедоми або божедомки та скудельниці, які знаходилися поза містами. Ці убогі дома були не чим іншим, як великими та глибокими ямами, іноді вони мали над собою "молитовні храми", попросту – сараї, або зовсім не мали. До цих ям клали і кидали тіла та залишали їх не засипаними до сьомого четверга після Великодня, або до Семика. В цей день посилали священиків відспівати загальну панахиду, а чоловіки та жінки приходили "проводжати скудельниці", приносячи з собою до панахиди канон або кутю та свічки. Після панахиди чоловіки та жінки, що прийшли проводжати скудельниці, заради Бога засипали яму з тілами та викопували нову. Дивно, що з самогубцями змішувалися нещасливо або до часу померлі" [5, 396].

Єдиний вид заложних, щодо яких і народні уявлення і думка духовенства співпадали – це самогубці. Правило патріарха Московського Адриана від 26 грудня 1697 р. проголошувало: "А який чоловік обіситься, або заріжеться, або, купаючись і вихваляючись і граючи, потоне, або вина оп'ється, або з гойдалки уб'ється, чи іншу якусь смерть сам над собою своїми руками учинить, або на розбої і на злодійстві якому убитий буде: і тих померлих тіл у церкви Божій не ховати і над ними відспівувати не веліти, а веліти їх класти в лісі або на полі, крім кладовища і убогих будинків" [6, 91].

Український етнограф В. Білий з приводу появи скудельниць припускає, що вони стали чимось на кшталт компромісного рішення: "Така боротьба між народною традицією та церковною практикою зрештою закінчилась компромісом: виробився звичай ховати таких мерців у "божедомах", "скудельницях", "убогих домах" [3, 83]. Пізніше скудельниці стали подобою дитячих притулків, бо в них почали підкидувати небажаних та позашлюбних дітей.

Створення скудельниць і боротьба з язичницькими елементами не змогли повністю викорінити пласт міфологічних уявлень, і вони продовжували своє життя у культурі східнослов'янських народів у різному вигляді: фольклорі, побутовій культурі, звичаях тощо. Боротьба з викиданням тіл заложних продовжувалась аж до кінця XIX ст., бо люди, у свідомості яких збереглось уявлення, що причиною природного лиха може стати поховання заложного в землю, викопували таких покійників і викидали на пустощі та в яри, або заливали могили болотною тванню, що було по суті актом символічного перепоховання заложного у болоті. Д. Зеленін приводить тринадцять документально зафіксованих прикладів викопування тіл заложних покійників в Україні через зазначені уявлення [6, 100-107].

Як результат зазначених змін картини світу уявлення про категорію заложних переходять до сфери синкретичних народних вірувань, докази чого демонструє українській фольклор. Поряд з тим, що в українських фольклорних текстах представлені уявлення щодо обставин смерті індивіда, що призводять до потрапляння померлого до категорії заложних покійників, а саме: смерть в результаті батьківського прокляття; передчасна, раптова, насильницька смерть в дитинстві або дорослому віці; вбивство, скупість, заподіяння значної шкоди іншим членам соціокультурної спільноти; набуття надлюдської могутності за життя (відьми, чаклуни); самогубство; свідоме порушення табу на надмірну сімейну і подружню тугу, вони демонструють і наявність елементів, що з'явились під впливом християнства, а саме: молитва та носіння хрестика, що використовується як засіб захисту від заложних; присутні мотиви "хрещення" русалок, потерчат як способу повернення їм людської подоби; батьківське покаяння, що дає можливість упокоїтись проклятій дитині тощо.

Наукова новизна: доведено, що хрещення Київської Русі й поступове поширення християнства є першим фактором трансформації уявлень про категорію заложних; у XI–XIX ст. через процеси християнізації здійснюється перехід від безапеляційного суспільного остракізму й утилізації тіла через його викидання в пустельні місця й болота до колективного поховання заложних без відспівування в неосвяченій землі (скудельницях), з подобою громадської панахиди.

Висновки**.** Поширення християнства нами розглядається як перший з факторів трансформації народних уявлень про категорію заложних, основним важелем якої виступає зміна картини світу. Змінюється статус та значення даних уявлень: як що в дохристиянську добу вони органічно входять до шару танатичних уявлень, є живою, функціонуючою частиною міфологічного знання і для носія міфологічної свідомості є реальністю, що проживається, то в з поширенням християнства вони постають частиною синкретичних народних вірувань, перестають відрізнятись безкомпромісністю та безапеляційністю, поступово витісняються християнським віровченням. Складний перехід від міфологічного світогляду до християнської релігії певним чином демонструють українські фольклорні тексти, в яких представлено елементи обох світоглядних систем.

Перспективою подальших досліджень є визначення інших факторів трансформації уявлень про категорію заложних та вивчення їх сучасного стану в українській культурі.

Література

1. Аўсейчык У. Я. Эвалюцыя пахавання "нячыстых" нябожчыкаў у XX – пачатку XXI стагоддзя (па матэрыялах беларусаў Падзвіння) / У. Я. Аўсейчык // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі. – Мінск : ІМЕФ ім. К. Крапівы. – 2011. – Вып. 11. – С. 317-323

2. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена І. Огієнком; Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні, 988-1988. – 1528 с.

3. Білий В. В. До звичаю кидати гілки на могили "заложних" мерців / В. В. Білий // Етнографічний вісник. – Львів : З друкарні української академій наук. – 1926. – Книга ІІІ. – С. 82-94.

4. Виноградова Л. Н. Народные представления о происхождении нечистой силы: демонологизация умерших / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. – М. : ИНДРИК. – 2000. – С. 25-51.

5. Голубинський Е. Е. Історія русской церкви. Том І, періодъ второй: Кіевскій или домонгольскій. Вторая половина тома / Е. Голубинський. – М. : Университетская типографія, 1904. – 926 с.

6. Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. Умершие не своей смертью и русалки / Д. К. Зеленин. – М. : ИНДРИК, 1995. – 432 с.

7. Костомаров Н. И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа в XVI и XVII столетиях (очерк) / Н. Костомаров. – М. : 1992. – 137 с.

8. Левкович Н. М. Народна демонологія Бойківщини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук: спец. 07.00.05 "Етнологія" / Н. М. Левкович. – Львів, 2010. – 19 с.

9. Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. – М. : ИНДРИК, 2004. – 339 с.

10. Соловьев С. М. Исторія Россіи съ древнѣйшихъ временъ / С. М. Соловьев. – СПб. : Изданіе Высочайше утвержденного Товарищества "Общественная польза", 1885. – 1726 с.

11. Толстая С. М. Мотив посмертного хождения в верованиях и ритуле / С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. – М. : ИНДРИК. – 2006. – С. 236-268.

References

1. Aysejchyk, U. Ya. (2011) Evolution of Burial of the "Unclean" Dead in the XX – the Beginning of the XXI Centuries (on the materials of Belarusian Padzvinnya. Pitannya mastacztvaznavstva, etnalogii i falklaristiki, 11, 317-323 [in Belarusian]

2. The Bible and the Books of the Holy Letters of the Old and New Testament (988-1988) Translated anew from Ancient Jewish and Greek into Ukrainian by I. Ogienko. The Anniversary Edition on the Occasion of the Christian Millenium in Ukraine [in Ukrainian]
3. Bilyj, V. V. (1926) On the Tradition to Throw Branches on the Tombs of "the Zalozhny" Dead. Etnografichnyj visnyk, 3, 82-94 [in Ukrainian]
4. Vynogradova, L. N. (2000) People's Ideas of the Origin of the Devilry, Demythologization of the Dead. Slavyanskyj i balkanskyj folklor. Narodnaya demonologiya, 25-51 [in Russian]
5. Golubynskyj, E. E. (1904) History of the Russian Church. Volume 1, the Second Period: Kiev or Pre-Mongolian. Moskva: Unyversytetskaya typografiya [in Russian]
6. Zelenyn, D. K. (1995) Feature articles of Russian Mythology. Those who Died not of Natural Causes and Mermaids. Moskva: INDRIK [in Russian]
7. Kostomarov, N. I. (1992) Domestic Life and Manners of Great Russ People in XVI and XVII Centuries (feature article). Moskva [in Russian]
8. Levkovych, N. M. (2010) Folk Demonology of Boykivshchina. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian]
9. Sedakova, O. A. (2004) Poetics of Ritual. Funeral Rituals of the East and South Slavs. Moskva: INDRIK [in Russian]
10. Solov`ev, S. M. (1885) The History of Russia from the Ancient Times. St. Petersburg: Izdanie Visochajshe utverzhdennogo Tovarishhestva "Obshhestvennaya pol`za" [in Russian]
11. Tolstaya, S. M. (2006) The Motive of After-Death Walking in Faiths and Ritual. Slavyanskyj i balkanskyj folklor. Semantyka i pragmatyka teksta, 236-268. Moskva: INDRIK [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 11.02.2016 р.

УДК 659.1(09)(477.53)

Синьовид Марина Валеріївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
malina.shults@yandex.ua

РЕКЛАМА НА ШПАЛЬТАХ ПОЛТАВСЬКОЇ ГУБЕРНСЬКОЇ ПРЕСИ ЯК ОДИН З ЧИННИКІВ ГЛОКАЛІЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА: кінець XIX – початок XX століття

Мета роботи. Вивчення проблематики розвитку реклами дає змогу глибше осягнути соціальну картину суспільства, відобразити рівень і особливості розвитку економіки, дослідити смаки та попит на товари та послуги певної історичної доби. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні структурно-функціонального, історико-логічного методів та методу контент-аналізу. **Наукова новизна.** Інтенсивний розвиток реклами в губернській пресі за рахунок витіснення журналістських матеріалів підтверджує включення провінційного регіону в культурно-ідеологічний простір глобального капіталізму. **Висновки.** Розкривається вплив губернської газетної реклами на глокалізаційні процеси в регіоні та розвиток соціокультурного середовища в умовах глобалізації кінця XIX – початку XX століття. Адже реклама мала безпосередній вплив на формування єдиного культурно-ціннісного простору, що проявлялося в трансформації морально-етичних норм, мистецьких вподобань, способу життя, стереотипів поведінки.

Ключові слова: Полтавська губернія, глокалізація, реклама, соціокультурне середовище, преса.

Синевид Марина Валериевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Реклама на страницах Полтавской губернской прессы как один из факторов глокализации социокультурной среды: конец XIX – начало XX века

Цель работы. Изучение проблематики развития рекламы позволяет глубже понять социальную картину общества, отразить уровень и особенности развития экономики, исследовать вкусы и спрос на товары и услуги определенной исторической эпохи. **Методология** исследования заключается в применении структурно-функционального, историко-логического методов и метода контент-анализа. **Научная новизна.** Интенсивное развитие рекламы в губернской прессе за счет вытеснения журналистских материалов подтверждает включение провинциального региона в культурно-идеологическое пространство глобального капитализма. **Выводы.** В статье автор раскрывает влияние губернской газетной рекламы на глокализационные процессы в регионе и развитие социокультурной среды в условиях глобализации конца XIX – начала XX века. Ведь реклама имела непосредственное влияние на формирование единого культурно-ценностного пространства, что проявлялось в трансформации морально-этических норм, художественных предпочтений, образа жизни, стереотипов поведения.

Ключевые слова: Полтавская губерния, глокализация, реклама, социокультурная среда, пресса.

© Синьовид М.В., 2016

Syniovyd Maryna, *Ph.D. candidate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The advertising on the pages of the poltava province press late xixth early xxth century as one of the factors of glocalization of sociocultural environment

Purpose of the research. Advertising development study allows us to understand social picture of society and reflects the level and special aspects of economic development, to research tastes and demand for goods and services of a particular historical era. **Research methodology** is the use of structural-functional, historical- logical and content analysis methods. **Scientific novelty.** Intensive development of advertising in the provincial print media due to displacement of journalistic materials confirms inclusion of provincial region into the cultural and ideological area of global capitalism. **Conclusions**. The author emphasizes the influence of the provincial newspaper advertising on the glocalization processes in the region and the development of social and cultural environment in the context of globalization in the late XIXth early XXth century. In fact, advertising had a direct impact on the formation of common cultural values, which showed itself in transformation of moral and ethical standards, artistic preferences, lifestyle, and behaviour.

Key words: Poltava province, the glocalization, the advertising, the sociocultural environment, the press.

Актуальність теми дослідження. В постіндустріальному світі актуальною є проблема ставлення суспільства до реклами як соціокультурного феномена та до її безпосереднього впливу на спосіб і стиль життя. Сучасний погляд на масово-комунікативні процеси змушує визнати, що рекламна продукція базується на глибинних соціокультурних передумовах і торкається різноманітних сфер людських контактів – ідеології, релігії, побуту, естетичної діяльності, тощо.

Мета дослідження. Вивчення проблематики розвитку реклами дозволяє глибше осягнути соціальну картину суспільства, відобразити рівень і особливості розвитку економіки, дослідити смаки та попит на товари та послуги певної історичної доби. Період кінця XIX – початку XX століття є яскравим прикладом для дослідження трансформації рекламної індустрії, зміни споживацьких та морально-етичних інтересів і зокрема протікання процесів формування глобального та локального споживчого ринку. Адже наприкінці XIX століття на території Російської імперії як результат науково-технічного прогресу та розвитку торгівельних зв'язків відбувся рекламний "вибух": оголошення стають одним з найважливіших чинників у процесі просування товарів та послуг, унікальним комунікативним феноменом.

Виклад основного матеріалу. Процес утвердження реклами в інформаційному просторі, її тематичне і жанрове розгалуження, використання різноманітних рекламних комунікацій в середині XIX та на початку XX століття досліджували М. Аржанова,Т. Пирогова в праці "История отечественной рекламы", В. Ученова, С. Шомова, Т.Грінберг, К. Конанихін – "Реклама: палитра жанров", І. Імшинецька в книзі "Жанры печатной рекламы или сундук с идеями для копирайтера", О.Назайкін в праці "Рекламная деятельность газет и журналов" та "Рубричная реклама: практическое пособие".

За В. Ученовою, підхід до дослідження реклами з позицій її впливу на різні грані соціального універсуму – суть культурологічної концепції реклами. Культурологічна концепція інтерпретує рекламу як один з особливих видів діяльності в загальнолюдському розподілі праці, яка опирається на продукування специфічного виду текстів, що виробляють сукупність творчих прийомів. Головні параметри рекламної діяльності: інформаційна наповненість, масова адресованість, емоційна насиченість [21, 5].

Однак прорив рекламних текстів у пресу ціною витіснення журналістських матеріалів є не тільки показником соціально-економічного зростання імперії та провінційних регіонів в цілому, а й ознакою глобалізаційних соціокультурних процесів. Розвиток ринкових відносин та масових комунікацій, внаслідок реформ 60-х років поступово починає стирати традиційний поділ регіонів на центр і периферію. Геополітичне становище губерній завдяки кругообігу преси загалом та рекламі, як одному з її складників, стає менш значущим та не заважає включенню провінцій в загальні глобалізаційні процеси. Регіональним специфічним сценарієм глобалізації є явище глокалізації. Зокрема, поява на сторінках Полтавської губернської преси закордонних, загальноімперських та міжрегіональних оголошень свідчить про процес глокалізації. Дане явище в масштабі губернії можна розглядати як з точки зору маркетингу, в значенні просування товарів у глобальному масштабі через даний локальний ринок, так і в соціокультурному значенні – як процес провінційної регіональної реакції всіх сфер буття на трансформаційні глобальні процеси [14, 43-44].

Поступове зростання рекламної площі на сторінках досить розгалуженої системи губернських періодичних видань на початку XX століття свідчить про початок процесу глокалізації. Поступовій передачі рекламної функції від безпосередньо виробника до професійного рекламіста сприяло збільшення обсягів індустріального виробництва [4, 32]. Проникнення на місцевий ринок закордонних та регіональних виробників зробило рекламно-довідкові відділи на сторінках губернської преси об'ємними та різножанровими.

Однією з перших ознак включення губернії до глобального мас-медійного простору слід вважати появу спеціалізованих рекламно-довідкових видань. У Полтавській губернії найпопулярнішими спеціалізованими були "Листок объявлений" (Золотоноша, 1907) та "Полтавский листок объявлений и справочных сведений" (Полтава, 1912) [2, 77]. Загалом, як стверджує Георгієвська В.В., преса такого жанру у Полтавській губернії була представлена в незначній кількості – 9 видань, натомість в сусідніх Харківській та Київській губерніях – 23 і 56 відповідно [4, 41]. Місцевою спробою аналізу та узагальнення рекламного досвіду в Полтавській губернії було видання брошури "Расклейка и разноска реклам" власником типолітографії І. Дохманом в 1904 році [3, 6]. Беручи до уваги незначну кількість спеціалізованих рекламно-довідкових видань, визначаємо, що торгово-економічний рівень губернії був одним з найнижчих у регіоні. Отже, можемо стверджувати, що інтеграційні глобалізаційні процеси в губернії проходили досить повільно, що змушувало рекламістів змінювати вектор зі спеціалізованих видань на більш популярну галузеву пресу.

Поява нових технологій у сфері масових комунікацій призвела до підвищення рівня освіченості і виняткового росту рекламного ринку в області культури та мистецтв. Більшість форм музики, драматичних постановок, літературних творів на початку XX століття стали доступними практично кожному. Використовуючи сугестивні прийоми, рекламні тексти запевняли споживача у причетності до світових глобальних процесів у цих сферах. Місцева ж реклама виконувала функцію постачальника та пропагандиста нових напрямів та тенденцій, формуючи масові провінційні смаки.

Яскравим прикладом соціокультурної глобалізації та прагненням полтавської публіки потішити свої мистецькі запити столичними новинками, був цілий ряд гастрольних театральних та концертних афіш. Так в №№ 28-29, 33-35 газети "Колокол" за 1906 р. були розміщені повідомлення про гастролі опереточної трупи Н. А. Борисова з музично-драматичними спектаклями "Гейша" [5,1], "Монна Ванна", [6,1], "Модель-натурщица" [7,1], "Венская горячая кровь" [8,1], "Зеленый остров" [9,1]. Локальні реакції на прояви глобальних військових конфліктів у рекламному відображенні мали досить своєрідне втілення. Незважаючи на початок воєнних дій 1914 р., мистецьке життя в губернському центрі продовжувало вирувати. Реклама розважальних заходів була покликана відволікти увагу мешканців від фронтових новин та сформувати відчуття швидкоплинності та безпечності війни. Газета "Полтавський день" за 6.08.1914 р., була наповнена запрошеннями на концерти та кіносеанси. В "Саду зібрання чиновників" мав відбутися бенефіс диригента Е. Долинського, який презентували великий симфонічний концерт та спектакль, підготовлений трупою російських драматичних артистів під керівництвом І. О. Орлова [15,2]. Незважаючи на світську направленість заходу, елементи військової тематики все ж були присутніми в репертуарі бенефісу. Симфонічний оркестр мав виконати увертюру П. І. Чайковського "1812 рік", яка повинна була налаштовувати слухачів на переможний лад у "другій вітчизняній", перегукуючись у пам'яті з підняттям престижу Російської імперії століття тому, після перемоги над Наполеоном.

Ефектом спрацювання рекламних глобалізаційних процесів у поширенні нових технічних засобів, була велика популярність кінематографу серед мешканців губернського центру. Кінотеатр "Рекорд" пропонував велику різноманітну програму: "Последняя вспышка", "«Побережье Готланда» с натуры", "«Клуб толстяков». Небывалый остро-пикантный фарс в 3 ч. фирмы «Витаскоп»" [15, 1]. На відміну від елітарних форм дозвілля, які були притаманні обмеженому колу осіб, більш демократичний характер сеансів та доступна мова кіно, підігріта вміло виписаними рекламними текстами, навіювали відчуття гедонізму, продукуючи модель надлишкового споживання. Можливість не тільки долучитися до високого мистецтва, а й бути його творцем та виконавцем відкривала реклама спеціалізованих навчальних курсів. Досить популярними були заняття зі співу, які практикувалися здебільшого регентами та викладачами церковно-приходських шкіл. Так, в "Полтавських єпархіальних відомостях" № 38 від 21.08.1914 р. було розміщено оголошення про відкриття учителем церковного співу та теорії музики священиком Андрієм Осиповим додаткових класів з музики та співу при Миколаївській церковно-приходській школі м. Ромни. Додатково зазначалося, що на курси приймаються тільки особи, які володіють гарним музичним слухом [19, 2058]. Приватні уроки гри на фортепіано давала випускниця Московської консерваторії А. О. Сенчук, заняття проходили на вул. Стрітенській в буд. Кривинської [7, 1]. Паралельно в місті діяли скрипкові курси І. Гольдберга.

До окремого жанру можна віднести книговидавничу рекламу. Повідомлення про книжкові новинки були традиційними, як для центральних, так і для провінційних газет. Відчутний процент оголошень такого жанру можна розглядати, як один з відголосків загального настрою публіки, охопленої просвітницькими ідеями та зростання пріоритету духовних потреб у суспільстві. В журналі "Хуторянин" №9, за 1910 р. містився каталог видань товариства "Просвіта", в якому для придбання було запропоновано твори українських письменників, зокрема М. Драгоманова "Про українських

козаків, татар та турків. З додатком про життя Драгоманова",., "Земельна справа у Новій Зеландії", І. Франка "Ліси та пасовиська. Оповідання" [24, 343]. Поява серед переважно російських видавничих оголошень каталогу з україномовними творами, можна пояснити запуском механізмів національного "самозахисту" [14, 45]. Поступове поглиблення процесу глобалізації та внутрішньоімперська державна політика, спрямована на нівеляцію не "великоруської" культури, викликала інтенсифікацію відродження національної ідентичності, зокрема і у видавничій справі. Глокальні процеси відродження національної свідомості проявлялися також і в рекламі нових народних героїв – громадських діячів, літераторів та поетів. Так Полтавське губернське земське управління оголошувало підписку на зведення пам'ятника "незабутньому Т.Г.Шевченко" в м. Київ, за яку самостійно приймало кошти [22, 157].

Не відставали від модних прогресивних тенденцій в літературі і душпастирські видання. Комерціалізація видавничої сфери далася взнаки навіть у парафіяльній пресі. Площу рекламних сторінок все частіше, витісняючи анонси про церковні видання, окупують оповіщення про продаж містичної та мирської літератури, яка дуже віддалено стосувалася справ парафії. В розділі "Бібліографічна замітка" ПЕВ за 1915р. подають розгорнуту анотацію на нову книгу М.В. Лодиженського "Темная сила" – завершальну частину містичної трилогії, до якої увійшли "Сверхсознание" та "Свет Незримый". Як зазначає автор анотації, у всій трилогії доводиться думка, що крім матеріального, людина здатна осягнути і надчуттєвий світ, визначити існування диявола, як це роблять у своїх працях Л.М. Толстой, Л. Андрєєв та ін.. Про цінність цієї книги для читача яскраво свідчить підсумковий абзац: "Рассматриваемая книга отличается скорее популярностью, чем глубиной научной доказательности" [20, 45-46]. Популярність такого роду літератури була продиктована песимістичними настроями в середовищі митців, захоплених глобальною філософією занепаду початку XX століття.

Наступним провісником глокальної спеціалізації міжнародних тенденцій в рекламі була поява в кооперативному сільськогосподарському журналі "Хуторянин" новомодних оголошень. В рекламних рубриках журналу чітко простежувалася гендерна орієнтація пропозицій. До цього нехитрого способу збільшення тиражу видавець міг вдатися навмисне, роблячи свій журнал привабливим для прекрасної половини людства. Жінки, власне, мало цікавлячись розвитком с/г технологій, віддавали перевагу новинам зі світу моди. Адже відповідність популярним тенденціям у побуті та на публіці забезпечувало престиж і підтримувало ранг сім'ї на соціальній сходинці. Звабливими слоганами майоріли оголошення про жіночі чудодійні косметичні засоби, модерні речі та товари для дозвілля. Під заголовком "Редкий случай" модницям пропонували вислати два зимових, осінніх та літніх костюми всього за 7руб.50 коп. [22, 157]. Любителькам вишивки за 95 коп. з м. Рівне надсилали "Альбом рукоделий в изящном переплете", який містив 150 художньо розфарбованих узорів хрестом та гладдю [23, 256].

Одним з негативних факторів рекламного процесу було застосування обманних прийомів та сугестивного тиску на споживачів. Активно на сторінках часописів поширювався "Верный друг женщин – крем Казимы – Метаморфоза", виробництва товариства Остроумова. Рекламний текст розповідав, що крем радикально прибирає веснянки, вугрі, плями, зморшки та інші дефекти обличчя. Дієвість засобу підкріплювалась двома мільйонами банок продажів [23, 199].

Можна було зустріти на шпальтах газет і замітки про продаж засобів особистої гігієни для панянок. Рекламний текст з продажу періодичних бинтів для менструацій мало чим відрізнявся від сучасних. Виробники наголошували на зручності при різних рухах як вдома, так і в гостях, в театрі, в дорозі та легкості користування [25, 462].

Граючи на почуттях самозбереження споживачів велика кількість газетної площі віддавалася під рекламу лікувальних закладів. Часто на локальний ринок потрапляли об'яви про різного роду відпочинок та лікування у віддалених губерніях. Всіх бажаючих запрошував Бердянський курорт на березі Азовського моря відвідати "грязелечебницу" при Червоному озері. Сезон тривав з 20 травня по 20 серпня. Більш заможні покупці для оздоровлення мали можливість придбати дачну ділянку на березі Чорного моря [25, 508]. Подорожуючим готель "Харків Марсель" пропонував більше 100 заново обладнаних номерів з усіма зручностями від 1 рубля [24, 343].

Окремою ланкою рекламно-довідкової преси були "Памятные книжки Полтавской губернии", "Адрес-календарь и справочная книга Полтавской губернии". Зважаючи на великий тираж та часте використання споживачами адрес-календарів протягом року, рекламодавці на перших сторінках та в додатках також поміщали рекламні оголошення, сподіваючись на більш довготривалий ефект, ніж у періодичній пресі. "Адрес-календар" за 1900 р. замість змісту на 2 сторінці мав ілюстроване оголошення головного представництва знаменитого англійського заводу "Маршаль,Сыновья и К".

Його харківське відділення – "Склад земледельческих машинь Ф.В. Альсопъ" пропонувало різного роду с/г машини та інструменти [1, 2-8].

Крім промислових пропозицій, широкий спектр та асортимент мали також споживчі товари з-за кордону. У більшості видань реклама була сконцентрована навколо відносно вузької групи товарів для дому та дозвілля. Полтавський споживач мав змогу замовити швейні машини, велосипеди, кінематографічні апарати та драми, опери й трагедії до них у торгівельному домі Фінкельштейн в Берліні [26, 552]. Були присутніми на сторінках губернських видань і логотипи відомих закордонних брендів. Особливою інтенсивністю вирізнялася реклама дитячої молочної муки "Нестле". Зростання споживання закордонних товарів було не стільки індикатором рівня розвитку глокального ринку, скільки показником типу розвитку. Високий рівень наповненості закордонними товарами місцевого провінційного ринку був пов'язаний з великими обсягами рекламних продажів та "позитивним іміджем" продуктів транснаціональних компаній, здатних до високого ступеня проникнення. Така тенденція неминуче призводить до глобалізації місцевих засобів масової комунікації. Високий рівень споживання імпортованих товарів є матеріальною основою просування стандартизованої глобальної культури та нівеляцію національних споживчих культур [13, 50].

Наукова новизна. Друга половина XIX – початок XX століття в Російській імперії знаменувався початком епохи модернізації та розвитку товарно-грошових відносин. Одним із показників цього процесу був активний розвиток рекламної індустрії. За півстоліття відбулися помітні трансформаційні зміни в галузі рекламних послуг, які відображали не тільки економічні, а і соціокультурні зміни як регіонів, так і всієї імперії в цілому. Інтенсивний розвиток реклами в губернській пресі за рахунок витіснення журналістських матеріалів підтверджує включення провінційного регіону в культурно-ідеологічний простір глобального капіталізму. Вже на початку XX століття губернська рекламна індустрія досягає свого розквіту. Комерційні оголошення стають невід'ємним атрибутом всіх періодичних видань губернії. Значно розширюється їх тематика: сільськогосподарські, промислові, торгівельні, дозвіллєві, косметичні, театрально-артистичні, книжкові, медичні, курортні місцеві та закордонні оголошення, тощо. Удосконалюються й зовнішні форми – від простої текстової реклами, переліку товарів та цін на них – до часом нестандартних, творчих втілень, покликаних привабити якомога більше споживачів. Поступово реклама перетворюється на дохідливий та безкарний метод маніпуляції суспільством, перебираючи на себе функцію формування нових глобальних систем соціальних норм та цінностей. Аналізуючи етапи розширення рекламної бази, ми можемо відзначити еволюцію смаків та запитів полтавської публіки не тільки стосовно товарів та послуг, культурних заходів, а й простежити внутрішні зміни в соціокультурному середовищі губернії.

Висновки. Отже, реклама, як один з чинників глокалізації соціокультурного середовища губернії, мала безпосередній вплив на формування єдиного культурно-ціннісного простору, що проявлялося в трансформації морально-етичних норм, мистецьких уподобань, інтерсуб'єктивної взаємодії, способу життя, стереотипів поведінки. Крос-культурна стратегія тогочасної реклами забезпечила привернення суспільної уваги та направлення провінційного соціокультурного дискурсу в культурно-ідеологічну сферу домінування глобального конс'юмеризму.

Література

1. Адрес-календар і довідкова книга Полтавської губернії на 1900рік. / [укл. Д.А. Іваненко]. – Полтава: типо-літографія Губернського правління, 1900 р. – 618с.
2. Бондаренко В. Довідково-рекламна періодика в Східній Україні (кінець XIX ст. – початок XX) тематично-змістовий аспект / В. Бондаренко // Образ. – 2009. – №10. – С. 77-82
3. Бріленкова А.В. Комерційна реклама в Росії (1861-1917): дис .. канд .. іст. наук: 07.00.02. / Бріленкова Алевтина Василівна. – СПб., 2007. – 208с.
4. Георгієвська В.В. Реклама – рушій розквіту: рекламно-довідкова преса на території Східної України (XIX- початку XX ст.) /В. Георгієвська, Н. Сидоренко. – К.: АДЕФ – Україна,2010 – 316 с.
5. Дзвін. – 1906 – № 28 – С. 1.
6. Дзвін. – 1906 – № 29 – С. 1.
7. Дзвін. – 1906 – № 33 – С. 1.
8. Дзвін. – 1906 – № 34 – С. 1.
9. Дзвін. – 1906 – № 35 – С. 1.
10. Дзвін. – 1906 – № 36 – С. 1.
11. Дзвін. – 1906 – № 43 – С. 1.
12. Литвиненко А.І. Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства:автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури / А.І. Литвиненко. – К., 2006. – 20 с.

13. Назаров. М.М. Масова комунікація в сучасному світі: методологія аналізу та практика досліджень. \ М.М.Назаров. – М .: Едіторіал УРСС, 2002. – 240 с.
14. Олійник О.М. Концептуалізація глокалізації: методологічні аспекти / О.М.Олійник // Гуманітарний вісник ЗДІА. – 2009. – № 38. – С.41-51.
15. Полтавський день. – 1914. – № 352. – С.1-2.
16. Полтавський день. – 1918. – № 75. – С. 2.
17. Полтавський день. – 1918. – № 77. – С. 3.
18. Полтавський день. – 1918. – № 87. – С. 3.
19. Полтавські єпархіальні відомості. – 1914. – № 38. – С. 2059.
20. Полтавські єпархіальні відомості. – 1915. – №1. – С. 45-46.
21. Ученова В. В. Історія реклами. / В. В. Ученова, Н. В Старих. – СПб.: Пітер, 2002. – 304 с.
22. Хуторянин. – 1910. – №4. – С.157.
23. Хуторянин. – 1910. – №5. – С.199-256.
24. Хуторянин. – 1910. – №9. – С.343.
25. Хуторянин. – 1910. – №12. – С.462-508.
26. Хуторянин. – 1910. – №16. – С.552.

References

1. Yvanenko, D.A. (1900). Calendar and Address book Poltava province at 1900 hours. D.A. Yvanenko(Ed.). Poltava: Tipo-lithography Provincial of government [in Ukrainian].
2. Bondarenko. V. (2009). Reference and periodicals advertising in Eastern Ukraine (the end of the XIX century – beginning of XX century) context-semantic aspect. Image,10, 77-82 [in Ukrainian].
3. Brilenkova, A.V. (2007). Commercial advertising in Russia (1861-1917). Extended abstract of candidate's thesis. SPb [in Russian].
4. Georgiyevska ,V., & Sidorenko V. (2010). Advertising – the engine heyday, advertising and information media in Eastern Ukraine (XIX- early XX century.) Kyiv: ADEF – Ukraine
5. Dzvin. (1906), 28, 1[in Ukrainian].
6. Dzvin. (1906), 29, 1[in Ukrainian].
7. Dzvin. (1906), 33, 1[in Ukrainian].
8. Dzvin. (1906), 34, 1[in Ukrainian].
9. Dzvin. (1906), 35, 1[in Ukrainian].
10. Dzvin. (1906), 36, 1[in Ukrainian].
11. Dzvin. (1906), 43, 1[in Ukrainian].
12. Litvinenko, A.I. (2006). Musical culture of Poltava XIX – early XX century in the aspects of regional source. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv.[in Ukrainian].
13. Nazarov. M.M. (2002) . Mass communication in the modern world: the methodology of the analysis and the practice of research. Moscow : Editorial URSS [in Russian].
14. Oliynik O.M. (2009).Conceptualization of glocalization: methodological aspects . Humanitarian Bulletin DIG, 38, 41-51[in Ukrainian].
15. Poltavskyy den`. (1914), 352,1-2[in Ukrainian].
16. Poltavskyy den`. (1918), 75, 2[in Ukrainian].
17. Poltavskyy den`. (1918), 77, 3[in Ukrainian].
18. Poltavskyy den`. (1918), 87, 3[in Ukrainian].
19. Poltavskyy den`. (1918), 98, 4[in Ukrainian].
20. Poltavskie eparkhial`nye vedomosti. (1915), 1, 45-46[in Ukrainian].
21. Uchenova V.V., & Staruh N. V. (2002). History of advertising. SPb : Peter [in Russian].
22. Khutorianin. (1910), 3, 115-118[in Ukrainian].
23. Khutorianin. (1910), 4,157[in Ukrainian].
24. Khutorianin. (1910), 5,199-256[in Ukrainian].
25. Khutorianin. (1910), 12,462-508[in Ukrainian].
26. Khutorianin. (1910), 16,552[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.01.2016 р.

УДК [2–137:523.9]:130.2

Чумаченко Марина Олександрівна,
аспірантка кафедри культурології
та медіа-комунікацій Харківської
державної академії культури
marina.chumachenko.87@ukr.net

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ СВІТЛА Й ТЕМРЯВИ КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЛЯРНОГО СИМВОЛІЗМУ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з культурологічним осмисленням варіативності модифікацій міфологеми світла і темряви в проекції солярного символізму християнської духовної традиції. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аксіологічного (для виявлення ціннісної складової світла і темряви та семантичного спектру їх трансформацій), семіотичного (для характеристики світла і темряви як носіїв і трансляторів культурних кодів) методів та герменевтичного аналізу (для трактування простору міфу як особливої культурологічної практики). **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні та аналізі аксіосфери агіографічної літератури православ'я та виявленні її культуротворчих механізмів. Це дослідження дасть змогу розглянути світло і темряву в контексті ціннісної системи міфу, який варто розглядати в якості окремого типу культурної пам'яті. **Висновки.** Осмислення міфологеми світла і темряви в профілі солярного символізму уможливлює виокремлення формотворчих артерій нумінозного континууму християнського світу. Залучення культурологічного інструментарію дозволяє виокремити світло і темряву як міфопоетичні конструкти у формуванні догматичних основ християнської культури. Вони в площині агіографічного наративу – оцінюючі метафори, аксіологічні потенції яких, формують етико-гуманістичну орбіту агіографічної літератури.

Ключові слова: світло, темрява, аксіологія, солярна символіка, агіографічна література.

Чумаченко Марина Александровна, *аспирантка кафедры культурологи и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры*

Репрезентация мифологемы света и тьмы сквозь призму солярного символизма христианской традиции

Цель работы. Исследование связано с культурологическим осмыслением вариативности модификаций мифологемы света и тьмы в проекции солярного символизма христианской духовной традиции. **Методология исследования** заключается в применении аксиологического (для выявления ценностной составляющей света и тьмы и семантического спектра их трансформаций), семиотического (для характеристики света и тьмы как носителей и трансляторов культурных кодов) методов и герменевтического анализа (для трактовки пространства мифа как особой культурологической практики). **Научная новизна** работы состоит в изучении и анализе аксиосферы агиографической литературы православия и выявлении ее культуротворческих механизмов. Это исследование позволит рассмотреть свет и тьму в контексте ценностной системы мифа, который следует рассматривать в качестве отельного типа культурной памяти. **Выводы.** Осмысление мифологемы света и тьмы в профиле солярного символизма позволяет выделить формообразующие артерии нуминозного континуума христианского мира. Привлечение культурологического инструментария позволяет выделить свет и тьму как мифопоетические конструкты в формировании догматических основ христианской культуры. Они в плоскости агеографического нарратива – оценочные метафоры, аксиологические потенции которых, формируют этико-гуманистическую орбиту агиографической литературы.

Ключевые слова: свет, тьма, аксиология, солярная символика, агиографическая литература.

Chumachenko Maryna, *post-graduate student of the Department of cultural studies and media communications of Kharkiv State Academy of Culture*

Representation of Light and Darkness Mythologema in the Light of Solar Symbolism of the Christian Tradition

The purpose of the work. The research is related to cultural understanding of variability of light and darkness mythologema modification in the light of solar symbolism of the Christian spiritual tradition. **Research methodology** is to use axiological (to identify the value component of light and darkness and the semantic range of their transformations), semiotic (to characterize light and darkness as carriers and broadcasters of cultural codes) methods and hermeneutical analysis (to interpret space of myth as a special cultural practice). **The scientific novelty** of the work consists in the study and analysis of axiosphere of hagiographical literature of the Orthodoxy and determination of its culture forming mechanisms. This study allows examining light and darkness in the context of the value system of the myth which should be considered as a separate type of cultural memory. **Conclusions**. Understanding the mythologema of light and darkness in the profile of solar symbolism enables separation of formative arteries of numinous continuum of the Christendom. Engaging cultural tools allows to distinguish light and darkness as mithopoetic constructs in shaping the dogmatic foundations of the Christian culture. In the light of hagiographic narrative they serve as evaluating metaphors the axiological potentiality of which form the ethical and humanistic orbit of hagiographical literature.

Key words: light, darkness, axiology, solar symbolism, hagiographical literature.

© Чумаченко М.О., 2016

Актуальність теми дослідження. У православній традиції окреме місце займає агіографічна література, яка може бути інтерпретована як специфічний міфологічний тип. Осмислення трансформації та модифікації міфу кваліфікує його як окремий тип культурної пам'яті й результат духовної творчості, який конструює та пояснює певну реальність, формує системи цінностей, є соціокультурним регулятором онтологічного континууму особистості, має специфічні мовні варіації, репрезентує культурні досягнення людства, в яких він – різновид духовної культури. Вивчення агіографічної літератури знайшло своє відображення в теологічній, історичній, філологічній науково-дослідницьких рефлексіях. Щодо культурологічного вивчення окресленої проблематики, то його можна охарактеризувати як фрагментальне, опосередковане.

Залучення культурологічного методологічного аналізу в осмисленні міфологеми світла та темряви, реалізує необхідність екзистенції смисло-символічного, аксіологічного та метафоричного полотна агіографічних міфів і механізмів їх формування.

Мета дослідження – здійснити культурологічне осмислення особливостей репрезентації міфологеми світла і темряви в символічній палітрі християнської духовної традиції.

Об'єкт дослідження – агіографічна література, предмет – смисло-символічний, аксіологічний потенціал світла і темряви в розрізі солярного символізму.

За останні роки створені наукові праці (статті, монографії, довідники), в яких підіймається ряд питань, пов'язаних з роллю символу в різно-спекторному науковому теоретизуванні: соціальних комунікаціях (В. Чекштуріна), політології (Е. Мамонтова), психології (А. Веракса), соціології (Й. Дреєр), культурології (В. Осипова). Окремі дослідження присвячені проблемам символів в християнському віровченні (М. Сербський, О. Рупташ, Р. Генон). Водночас символічні, міфопоетичні аксіоконструкти світло і темрява в площині агіографічного наративу висвітлені не достатньо.

Виклад основного матеріалу. Тексти Святого письма легітимували сакральну символіку світла та темряви, яка утвердилася як транслятор, регулятор і координатор духовних цінностей в нумінозному полі християнської культури. В Старому Завіті відсутність міфопоетичного елементу теомахії, яка трактує виникнення світу в результаті боротьби богів, надалі в текстах Біблії та агіографічному наративі модифікується аксіоконструктами світлом/темрявою в семантичний спектр утвердження/протиставлення волі Бога. Характерна деміфологізація небесних світил у християнській космогонії (відсутність власних імен: "І вчинив Бог обидва світила великі, – світило велике… і світило мале…" [2, 1]; фіксована функціональність: "І сказав Бог: "Нехай будуть світила на тверді небесній для відділення дня від ночі, і нехай стануть знаками, і часами умовленими, і днями, і роками…" … щоб відділювали світло від темряви" [2, 1]) не виключає з полотна релігійного світогляду, а широко використовує солярну символіку.

Звернення до авторитету біблійних текстів ілюструє подальший розвиток й утвердження символічних канонів богословської літератури. Як зазначає В. П. Петров, навіть побіжно оглядаючи візантійську гімнологію IX ст., легко побачити, що образ "сонце-Христос" – провідна тема відповідних церковних співів. Всі визначення, вживані у пристосуванні до міфологеми сонця: сонце праведне, святе, Боже, відблиск, образ слави божої і т.п., усіх їх, як termini technici, ми знайдемо також у візантійській гімнології. Варто відзначити, що церковна література вживає ці сонячні вирази не як порівняння або-ж як поетичні метафори, а як достотні й конкретні визначення: "Христос є сонце", "сяйво", "вогонь".

Солярна парадигма Бога сприяла "христологізації" сприйняття сонця. Гімнологічна література IX–X ст., традиції якої з часом перенесено на українську культуру, у щорічних повтореннях певного циклу літургічних співів утверджувала метафізичне уявлення про солярний символ як про Сонце Правди – Христа: "Сприйми Віфлеєме Божу митрополію. Світло, що не заходить в тобі народитися приходить. Янголи, дивуйтеся на небі. Люди славте на землі"; "Світло нам засяяв, Христе Боже, Твоє пришестя, Світло від Світла, сяяння Батька…, образ слави Отця"; "Засяяв Христос, від Діви наймудріше сонце правди"; "Зірка вказує на Христа-сонця, всім хто живе в темряві"; "Різдво засяяло світові світлом розуму… тепер вклоніться Сонцю Правди") [7, 116]. Утвердження релігійної парадигми, за якої Ісус Христос – світло і світ, є догматичною аксіомою, яка зафіксована в Євангелії й затверджена в Нікейському символі ("І в єдиного Господа Ісуса Христа, Сина Божого, єдинородного, Він же від Отця народжений перш всіх віків, Світло від Світла, Бога істинного від Бога істинного" [3, 84]) висловлена й докладно прокоментована в патристичній літературі геллініcтичної доби. "Логічна" концепція сонця й тлумачення його як логоса є найхарактерніша філософема й теологема за геллініcтичної доби. Філософема логоса – сонця, як посередника, є одна з типових рис геллініcтичного синкретизму. Для Візантії сонце, як сяйво, лице Боже, слово, образи слави, – це все усталені й ортодоксальні формули [7, 118]. Філософема сонця, як її висловлено в

візантійських апокрифах та геллініcтичній патристиці, попереджає міфологему сонця в українських народних віруваннях [7, 118].

В агіографічній літературі об'єктивація солярного символізму в проекції релігійного осмислення сутності трьох іпостасей Бога відображені в Житії Святого Костянтина: "Отець, Син і Дух Святий – три Іпостасі, але сутність єдина. Погляньте на сонце, від Бога в образ Святої Трійці поставлений: в ньому три речі: коло, сяяння і тепло. Так і в пресвятої Трійці Отець, Син і Дух Святий. Адже як коло не має ні початку, ні кінця, так і Бог не має початку та є безкінечним. І як від сонячного кола йде сяйво і тепло, так і від Бога Отця народжується Син і приходить Дух Святий. Сяяння від сонця, що просвітлює всю піднебесну – є подобою Бога Сина, від Отця народженого, який весь світ Євангелієм просвітив. А теплота сонячна, від того ж кола разом з сяянням народжена, є подобою Бога Духа Святого, який від того ж Отця сходить вічно. Отже, роздивіться сонце й пізнайте Пресвяту Трійцю. Сонце складається з трьох складових: з кола, сяяння і теплоти. Та чи ділиться на три сонця, хоча й кожна річ має свої властивості? Одна є колом, інша – сяянням, третя – теплотою. Але хто скаже, що не одне, а три сонця? Так і Пресвята Трійця, хоча має три обличчя: Отця, Сина і Святого Духа, проте Божеством не розділяється на три Бога, адже Єдиний є Бог" [11, 184].

Міфологема сонця набуває етичного значення, за якого сонце ототожнюється з вищою моральною досконалістю. Сонце "логізується", символізується як слово Боже. Воно уявляється не як явище природи, а як вищий смисл людського поводження, моральний зразок святості, на який має бути направлений онтологічний вектор особистості. Центр уваги з сприйняття сонця як фізичного тіла переноситься в умоглядну й моральну ідею і, разом з тим, проголошується ірреальність сонця. Коли в ньому й підкреслюються моменти природні, то ці натуралістичні риси секундарні, опосереднені. Це власне добрість Божа спричинюється до того, що сонце світить і гріє тільки через те, що воно є лице доброго Бога [7, 90].

Найяскравіше виявився надприродний характер в абсолютній забороні сонця ("табуйоване" сонце). Уявлення про сонце поєднуються з уявою "світла неприступного", причому виразно підкреслюється відмежованість сонця від людства й світу, його відокремлена заборонність [7, 91]. З того, що сонце святе, роблять висновок, що бачити його належать не всім людям, а тільки святій, праведній людині. Тільки чиста людина пізнає чисте сонце ("Сонце – це образ слави Божої: як на сонце не можна дивитися, так не можна грішній людині бачити славу Божу") [9, 106]. Наділення сонця трансцендентними характеристиками проводить демаркаційну межу між нею як світлом-Богом і гріховним людством та профанним виміром – темрявою. Антитеза "світла, сонця" й "темряви, мороку" – божественного та інфернального характерна для аналізу міфологеми сонця, як "своєрідного тематичного розвитку міфологеми "доброго й чистого"" [7, 95].

Надання сонцю етичного значення (сонце – добро, сонце – правда) стала підґрунтям для осмислення його ролі як сполучного елемента в комунікаційному порталі людина – Бог, що в свою чергу актуалізувало антропоморфічний принцип у символічному синтезі релігії та культури. Уявлення про сонце інтегрується в духовну індикацію людини, що знаходить своє відображення у низці міфологічних проекцій, в яких фіксуються чіткі онтологічні приписи: "Тільки праведна людина бачить і пізнає сонце"; "Грішити – це осквернити чисте сонце" [7, 96].

В патристиці широко пропаговане солярно-метафоричне "словотворення", де осьові поняття християнства – віра, надія, любов та й саме християнство, зокрема, синхронізується з сонячною, світловою символікою. Ф. В. Фаррар відмічав: "Для очей непросвітленого серця та область, в якій живе й рухається віра є темною печерою, де нічого не видно і ще менше щось може бути прекрасним. Але віра носить в своїй руці світильник, запалений світлом з неба, і де тільки вона з'являється, навколо неї розливається атмосфера світла, і під кожним променем і стіни "нового Єрусалиму", наче сяють незчисленними вогнями" [3, 7]. Подібний метафоричний інструментарій знаходимо у митрополита Московського Філарета (Дроздова): "Закостенілий в невірі розум, як нічний птах, бачить тільки в темряві невіри, любить тільки свої мрії і біжить від світла істини, яке випалює йому очі" [3, 13]. Багатоманітну палітру солярної символіки використав у своїй духовній спадщині І. Лествичник: "… віра подібна променю, надія – світлу, а любов – колу сонця. Всі вони утворюють одне сяйво і одну світлість" [3, 83]; "Милосердна любов залишає свої благі плоди у всій історії християнської церкви. Ця любов осяває своїм промінням життя багатьох праведників Божих. Ця любов… зневажає всі зусилля та небезпеки для того, щоб найбіднішим із бідних, нещасним язичникам, які гинуть в пітьмі незнання і гріха, принести промінь" [3, 80]; "Благодатна сила християнства затримується гріхами його друзів і ворогів, неуцтвом і злобою, впертістю і дурістю. Всі ці хмари, затьмарюють сонце і перешкоджають його світлу. Нехай це сонце з плином часу затьмарюється хмарами і бурями; нехай проміння його ховає затемнення і зимові ночі: але якщо

навіть буде воно закрите імлою або ніччю, світло його не погасне у всі віки і, вирвавшись знову, з віддаленого краю, досягне до іншого, так що ніхто і ніщо не сховається від теплоти Його" [3, 81].

Сонячна символіка пов'язана з катартичними уявленнями (ідеєю чистоти й очищення). Апеляція до значення "чистоти" є важливою формою конструювання простору релігійних спільнот. В. П. Петров зазначав, що коли життєвий шлях людини космічний, сонячний, коли в солярній, сонячній рецепції доля людини проектується з глибини космічної світобудови, то, очевидно, цілком послідовно повинно було з'явитися аналогічне уявлення про людську природу космічних явищ. Від космологічного антропоморфізму, що знайшов вираз у трактуванні людської природи, як солярної, послідовний перехід і до антропоморфічної космології, згідно з якою сонце ототожнюється з людиною [7, 100].

Утверджений християнською традицією ідеал світла, сонця слугує сакральним орієнтиром для буттєвих векторів особистості, який в християнстві уособлює імператив досягнення святості. Модифікація та кореляція духовних, фізичних інтенцій праведника становить аскетичний простір, в якому "візуалізується" аксіологічний потенціал світла і темряви в численних ієрофаніях агіографічного наративу.

Уподібнення світлу, сонцю є сакральним аттрактором, який може розцінюватись як головний ціннісний фактор у визначенні онтологічного спрямування праведника. І. Корсунський наголошує, що просвітлені світлом Христовим, віруючі й самі є світилами в світі, де панує "лукавий та розпусний рід" [2, 229]. Апостол Павло говорить про Світло світу через причетність до Якого "святі стали світилами душ наставлених і врятованих від темряви незнання: це подібне до того, як Творець запалив в світі сонце, наповнивши його світлом" [6, 43]. Апеляція до священного авторитету Біблії є специфічним способом конструювання сакральних смислів в агіографічній літературі. Тільки в наслідок відповідної аскетично-культової підготовки можливо побачити сонячні візії, сонячне осяяння, невидимого сонця, як видимого. Людина, щоб мати сонячні візії, повинна перейти через низку попередніх аскетичних "вправ" [7, 104].

Сакральний ідеал Божественного світла в саморефлексії особистості, на шляху досягнення нею святості може інтерпретуватись як ціннісна константа у системі християнської моралі. Невипадково в "житіях" святих порівняння світлової, сонячної символіки з поведінкою подвижників є інструментом наближення до божественного, духовної, морально-етичної легітимації та уподібнення Богові: "Феодосій був… великим світилом" [5, 20]; "… він (Серафим Саровський – М. Ч.) був живим і потужним доказом буття духовного світу… ясний, підкорюючий вигляд його, як яскравий промінь сонця, що засяяв в темряві життя" [8, 20]; "… він (Серафим Саровський – М. Ч.) був як небожитель, який залетів на нашу гріховну землю: сяючий, яскравий, зігріваючий промінь світла, посланий в пітьму життя Отцем і Джерелом світла" [8, 30]; "… безперечно через те, що і за життя своє він (Григорій Палама – М. Ч.) був світлою обителлю благодаті, і за словами константинопольського святішого патріарха Філофея, сином божественного світла" [1, 381] та ін.

Спадковість традиції використання в житійному наративі міфопоетичної системи світло/темрява репрезентована в патериках, в символічній площині яких ці аксіоконстанти співвідносяться з космогонічними поглядами та пролонгують сонячні образи. Семантичний спектр метафоричного залучення солярної символіки, місяця, зірок репрезентує апеляція до Бога ("Бо сонце і щит – Господь, Бог" [2, 593]), божественного, святого. Святий Григорій Богослов писав: "Те, що для плотської людини – сонце, те для духовної – Бог" [10, 10].

Апеляція до текстів Священного письма ("Тоді праведники, немов сонце, засяють у Царстві свого Отця" [2, 20]; "А розумні будуть сяяти, як світила небозводу, а ті, хто привів багатьох до праведності, немов зорі, навіки віків" [2, 902]) сакралізують етичне поле Києво-Печерського патерика, в якому обитель та життя святих подвижників розглядаються крізь призму космогонії: "Ніде не можна знайти такого достатку і багатства прикладів, гідних наслідування, як в житіях, що оповідають про чесноти і подвиги великих преподобних отців святої Києво-Печерської обителі – цього сонця променистого і джерела світла безкінечного. Як сяюче незчисленними зірками небо, сяють преподобні отці Києво-Печерські своїм дивовижним, безгрішним, рівно ангельським життям, освітлюючи із Києва, матері міст руських і "джерела християнства і вчення книжного", всю святу Русь неосяжну" [5, 8]. І надалі в тексті: "… Богоносний отець Антоній… променисте сонце" [5, 16], "Преподобний Феодосій був другим великим світилом… як місяць досконалий, сприйняв світлість рівно ангельського життя і разом з незчисленними своїми учнями, як зірками, просвітив ніч нехтування чеснотами…" [5, 20], "…як істинне дзеркало, відображаючи в собі ті прекрасні світила небесні – зірку, місяць і сонце, – блаженний Сімеон втілив у собі також зоряне, місячне і сонячне світло. Він був… як зоря вранішня, як місяць повний і як сонце, сяюче на Церкву Всевишнього…" [5, 172], "Преподобний Ісаакій… просвітився перед Богом добрими справами, як сонце" [5, 88] та ін.

Аналогічні символічно-метафоричні паралелі, що вплетені в життєпис православних святих, знаходимо в Афонському патерику: "Яскраво сяюча новоявлена зірка – Божественний Герасим…" [1, 274]; "Підтримуючи свою плоть і душу свою уроками мудрості та світла, просвітлюючись ними, він, ще до прийняття іночого чину, був істинним іноком та ще до пастирської досконалості – досконалим пастирем" [1, 8–9], "Із свідоцтва Герасима, інока лаври стосовно отця Афанасія: "… обличчя його було подібне до вогню… я відступив, а потім повернувся та побачив – обличчя його сяє ще більшим світлом, навіть він сам оточений якимось ангельським сяянням"" [1, 43]. Солярна символіка широко використана й у духовній спадщині святих отців, де вона пропагується в якості основних предикатів християнського віровчення: "Хтось зв'язав свого мучителя (єство – М. Ч.) подвигами, інший покірністю, а дехто – Божим одкровенням. Перший уподібнюється зірці вранішній, другий – повному місяцеві, а третій – сяючому сонцю. Всі вони – небесні жителі. Від зорі – світло, а в світлі сходить сонце" [4, 98]; "Темрява чужа для світла, а гордовитий принижує покірних" [4, 142]; "Сонце освітлює все видиме, а смирення дає силу всьому, що робиться з розумом" [4, 157].

Перманентне використання небесної символіки екстраполює міфопоетику світла до агіографічних текстів патериків, а відтак, з огляду на їх значення для православної культурної традиції, і до теологічної сфери взагалі.

Висновки. Дослідження міфологеми світла і темряви в проекції солярного символізму, концептуалізація її в культурній площині дає змогу виокремити магістральні шляхи формування нумінозного універсуму християнського світу. Солярна символіка та її семантичні "похідні", легітимовані текстами Старого та Нового Завітів, в агіографічному наративі набули особливого культурного статусу, санкціонували процес христологізації у сприйнятті світла, сонця, синонімізувалися з божественним, святим. Культурно-образна полікодичність космогонічних елементів, пов'язаних зі світлом, стала підґрунтям для позиціонування їх як аксіологічних, формотворчих конструктів в утвердженні та декламації догматичних основ православного віровчення. Світло і темрява як аксіоконструкти та аксіорегулятори не тільки слугують оцінюючими метафорами в просторі агіографічного тексту, а й формують етико-гуманістичне поле життєпису святих подвижників. Вони у космогонічній "триосновi" християнського світогляду містять макрокосм, мікрокосм, теокосм – смисло-генеруючі одиниці в перетині сакральної антропології (метафоричний ряд уподібнення святих світлу, сонцю, зіркам і под.), соціокультурної системи (християнський світ) та божественність (порівняння Бога, ангелів зі світлом, сонцем тощо).

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням світла і темряви як аксіоконструктів, аксіомодулянтів та аксіокореляторів онтологічного спрямування особистості в процесі її сакралізації (аскетичних практик, зміні фізичного і духовного буття людини).

Література

1. Афонский патерик или жизнеописания святых на святой Афонский горе просиявших : в 2 ч. Ч. 2. – М. : Тип. И. Ефимова, 1897. – 486 с.

2. Біблія, або книги Святого письма Старого та Нового заповіту. – Б. в. : Об'єднання біблійних товариств, 1990. –1233 с.

3. Дьяченко Г. М. Уроки и примеры христианской веры. Систематический сборник избранных святоотеческих изречений, кратких церковно-исторических повествований и рассказов из жития святых и других статей духовного содержания, расположенных по плану первой части "Пространного христианского катехизиса" наглядно и подробно изъясняющих содержание ее / Г. М. Дьяченко. – М. : Тип. Е. Г. Потапова, 1892. – 688 с.

4. Иоанн (игумен Синайской горы). "Лествица" в сокращении для начинающих путь духовной жизни / Иоанн. – М. : Братство во Имя Всемилостивого Спаса, 1991. – 220 с.

5. Киево-Печерский Патерик или сказания о житии и подвигах Святых Угодников Киево-Печерской Лавры. – К. : Лыбидь, 1991. – 255 с.

6. Корсунский И. Новозаветное толкование Ветхого Завета / И. Корсунский. – М. : Тип. Л. Ф. Снегирева, 1885. – 327 с.

7. Петров В. Міфологема "Сонця" в українських народних віруваннях та візантійсько-геллініcтичний культурний цикл / В. Петров // Етнографічний вісник. – 1927–1928. – № 4–6. – С. 88–119.

8. Поселянин Е. Преподобный Серафим, Саровский чудотворец / Е. Поселянин. – М. : Сов. писатель, 1990. – 202 с.

9. Савченко И. Миросозерцание наших простолюдинов-малороссов / И. Савченко // Живая старина. – 1906. – Вып. 2. – С. 104–108.

10. Сербський М. (святитель). Символи і сигнали / М. Сербський. – Львів : Вид. Бадікова Н. О., 2014. – 48 с.

11. Училище благочестя или примеры христианских добродетелей, выбранные из Жития святых : в 2 т. Т. 1. – СПб. : Изд–во И. Л. Тузова, 1891. – 495 с.

References

1. Athonite Patericon or biographies of saints on Holy mount Athos beamed. (1897). Moscow: Tip. I. Efimova [in Russian].
2. The Bible, or the books of the Holy Scriptures of the old and New Testament (1990). Kyiv: N.p. [in Ukrainian].
3. Diachenko, G. M. (1892). The lessons and examples of Christian faith. Systematic collection of selected patristic sayings, brief Church histories and stories from the lives of saints and other spiritual content articles, arranged according to the plan the first part of "Lengthy Christian catechism" clearly and explaining in detail its contents. Moscow: Tip. E. G. Potapova[in Russian].
4. Ioann, igumen Sinayskoy gory (1991). "The ladder of divine ascent" to reduce for beginning the path of spiritual life. Moscow: Bratstvo vo Imya Vsemilostivogo Spasa [in Russian].
5. The Kiev-Pechersky Paterikon or the legend of the life and exploits of the Saints of Kiev-Pechersk Lavra. (1991). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Korsunskiy, I. (1885). New Testament interpretation of the old Testament. Moscow: Tip. L. F. Snegireva [in Russian].
7. Petrov, V. (1927-1928). The mythologeme of "the Sun" in Ukrainian folk beliefs and Byzantine cultural gellini cycle, 4–6, 88–119 [in Ukrainian].
8. Poselyanin, E. (1990). Saint Seraphim, of Sarov the Wonderworker. Moscow: Sov. pisatel [in Russian].
9. Savchenko, I. (1906). The Outlook of our commoners Ruthenians, 2, 104–108 [in Russian].
10. Serbskyi, M. (2014). Symbols and signals. Lviv: Vyd. Badikova N. O.[in Ukrainian].
11. School religious or examples of Christian virtues is selected from the lives of saints (1891). Sankt-Peterburg: Izd–vo I. L. Tuzova [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2016 р.

В И М О Г И Д О О Ф О Р М Л Е Н Н Я С Т А Т Е Й

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

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 та зовнішнього рецензування статей (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

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності 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 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

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 печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності 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. **Правила цитування:**

– всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;

– посилання на підручники є небажаним;

– посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;

– вторинне цитування не дозволяється;

– якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. 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 обґрунтувати 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** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"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).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень.**Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності; держава; громадянське суспільство етика; мораль; постлібералізм

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. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки. Ключові слова.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (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. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: ""..."".
8. 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.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою 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

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Павлова О.Ю. Становлення візуальних практик художнього поля Модерну: соціокультурні передумови 3

Сіверс В. А. Проблема "третьої людини" у Аристотеля в аспекті імплементації принципу рекурсивності 8

Гаюк І. Я. Хачкары в символическом поле армянской культуры [Хачкари в символічному полі вірменської культури] 16

Жовнерчук С.А. Становлення сімейної моралі у правовій культурі України 23

Денисюк Ж.З. Інтернет-комунікація як тренд повсякденних соціальних практик 27

Ільчук Л.П. Культура і неврози: досвід психоаналітичної інтерпретації 32

Кухаренко О.О. Рефлексія культу родючості в українській національній обрядовості й сучасній масовій культурі 37

Олійник О.О. Технології дозвіллєвої діяльності з сім'ями 41

Парфьонова О.І. Естетика І. Канта в контексті мистецьких практик XVIII століття 46

Піщанська В.М. Стильові особливості декоративно-ужиткового мистецтва українського козацтва 51

Терещенко-Кайдан Л.В. Діалог культур України–Греції у контексті релігійних зв'язків XVII–XVIII ст. 57

Чернець М.А. Щодо питання брендінгу міст в Україні 61

Прима В.В. Гостинність як чинник формування національного характеру українців 67

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Побережна Г. І. Й.-С. Бах в контексті метаісторії 73

Афоніна О. С. Природа і функції коду культури та мистецтва у сучасній науковій літературі 80

Глущук Т. В. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства 87

Лісецький С. Й. Стильові тенденції "неокласицизм" і "неофольклоризм" у музиці М. Скорика 92

Левко В. І. Актуальні тенденції концертного життя України кінця XX – початку XXI століття 98

Сулім Р. А. Неокласичні тенденції у творчості Жанни Колодуб (на прикладі "Партити" для камерного оркестру) 105

Марченко В. В. Тенденції розвитку акардеонного виконавського мистецтва України 111

Чупашко І. П. Методи роботи Ореста Олійника зі студентським хором Уманського державного музичного училища 116

СТУДІЇ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Аббязова Б. Т. Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина XX – початок XXI ст. 122

Волинець В. О. До проблеми культурологічного вивчення віртуальної реальності 127

Масалова К. Ю. Нарис історії вивчення ролі дітей Хора у давньоєгипетській Книзі мертвих 133

Менделенко Д. В. Про декілька рівнів "прочитання" музичного тексту в останніх сонатах Ф. Пуленка 139

Понікаровська Н. А. Поширення християнства як фактор трансформації уявлень про категорію заложних 145

Синьовид М. В. Реклама на шпальтах Полтавської губернської преси як один з чинників глокалізації соціокультурного середовища: кінець XIX – початок XX століття 150

Чумаченко М. О. Репрезентація міфологеми світла й темряви крізь призму солярного символізму християнської традиції 156

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Павлова Е.Ю. Становление визуальных практик художественного поля Модерна: социокультурные предпосылки 3

Сиверс В.А. Проблема "третьего человека" у Аристотеля в аспекте имплементации принципа рекурсивности 8

Гаюк И.Я. Хачкары в символическом поле армянской культуры 16

Жовнерчук С.А. Становление семейной морали в правовой культуре Украины 23

Денисюк Ж. З. Интернет-коммуникация как тренд повседневных социальных практик 27

Ильчук Л. П. Культура и неврозы: опыт психоаналитической интерпретации 32

Кухаренко А. А. Рефлексия культа плодородия в украинской национальной обрядности и современной массовой культуре 37

Олейник О. А. Технологии досуговой деятельности с семьями 41

Парфёнова О. И. Эстетика И. Канта в контексте художественных практик XVIII века 46

Пищанская В.Н. Стилевые особенности декоративно-прикладного искусства украинского казачества 51

Терещенко-Кайдан Л.В. Диалог культур Украины–Греции в контексте религиозных связей XVII–XVIII вв. 57

Чернець М.А. К вопросу брендинга городов в Украине 61

Прима В.В. Гостеприимство как фактор формирования национального характера украинцев 67

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Побережная Г. И. И.-С. Бах в контексте метаистории 73

Афонина Е.С. Природа и функции кода культуры и искусства в современной научной литературе 80

Глущук Т. В. Музыкально-исполнительское искусство как объект исследования украинского искусствоведения 87

Лисецкий С. О. Стилевые тенденции "неоклассицизм" и "неофольклоризм" в музыке М. Скорика 92

Левко В. И. Актуальные тенденции концертной жизни Украины конца XX – начала XXI века 98

Сулим Р. А. Неоклассические тенденции в творчестве Жанны Колодуб (на примере "Партиты" для камерного оркестра 105

Марченко В. В. Тенденции развития аккордеонного исполнительского искусства Украины 111

Чупашко И. П. Методы работы Ореста Олийныка со студенческим хором Уманского государственного музыкального училища 116

СТУДИИ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Аббязова Б. Т. Признаки постмодерна в хореографическом искусстве: вторая половина XX – начало XX в. 122

Волынец В. А. К проблеме культурологического изучения виртуальной реальности ... 127

Масалова К. Ю. Очерк истории изучения роли детей Хора в древнеегипетской Книге мертвых 133

Менделенко Д. В. О нескольких уровнях "прочтения" музыкального текста в последних сонатах Ф. Пуленка 139

Поникаровская Н. А. Распространение христианства как фактор трансформации представлений о категории заложных 145

Синевид М. В. Реклама на страницах Полтавской губернской прессы как один из факторов глокализации социокультурной среды: конец XIX – начало XX века 150

Чумаченко М. А. Репрезентация мифологемы света и тьмы сквозь призму солярного символизма христианской традиции 156

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Pavlova O. Formation of visual practices of modern artistic field: socio-cultural preconditions 3

Sievers V. The problem of "tretia the person" aristotle in aspect mplementat principle rekursivno 8

Hayuk I. Khachkars in symbolical field of armenian culture 16

Zhovnerchuk S. Development of family morality in the legal culture of Ukraine 23

Denysyuk Z. Internet communication as a trend of everyday social practices 27

Ilchuk L. Culture and anxiety: the experience of psychoanalytic interpretation 32

Kukharenko O. Reflection of fertility cult in Ukrainian national rituals and modern mass culture 37

Oliinyk O. Technologies of family leisure activities 41

Parfonova O. I.Kant's aesthetics in context of art practices of the XVIII century 46

Pishchanska V. Stylistic features of decorative and applied arts of ukrainian cossacks 51

Tereshchenko-Kaidan L. Dialogue of cultures–greece in the context of religious ties XVII–XVIII century 57

Chernets M. Reflections on city branding in Ukraine 61

Prima V. Hospitality as a factor in the formation of ukrainian national character 67

ART CRITICISM

Poberezhna G. J.S.Bach in the Context of Metahistory 73

Aphonina O. The nature and functions of culture and art code in the contemporary scientific literature 80

Hlushchuk T. Musically-carrying out art as object of research of ukrainian study of artsummary 87

Lisiecki S. Stylistic tendencies "neoclassicism" and "neofolclorism" in M. Skoryk's music 92

Levko V. Current tendencies of concert life in Ukraine at the end of the XXth – beginning of the XXIst century 98

Sulim R. Neoclassical Tendencies in Jeanne Kolodub's Creative Work (through the Example of Partita for Chamber Orchestra) 105

Marchenko V. Trends of the development of accordion performing art of ukraine 111

Chupashko I. Methods of work of Orest Oliynyk with the student choir of Uman state musical school 116

YOUNG SCIENTISTS STUDIES

Abbiazova B. The signs of postmodern in choreography: the second half of XXth and the beginning of XXIst century 122

Volynets V. On the Problem of Cultural Study of Virtual Reality 127

Masalova K. The outline of the studies on the role of the children of Horus in ancient Egyptian book of the dead 133

Mendelenko D. About the several levels of the "reading" of musical text in the last sonatas by F. Poulenc 139

Ponikarovska N. Spread of Christianity as a Factor of Transformation of the Zalozhny Category Idea 145

Syniovyd M. The advertising on the pages of the Poltava province press late XIXth early XXth century as one of the factors of glocalization of sociocultural environment 150

Chumachenko M. Representation of Light and Darkness Mythologema in the Light of Solar Symbolism of the Christian Tradition 156

Наукове видання

№ 1, 2016

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім.204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 28.06.2016. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 20,22. Наклад 300 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